

LES VERSIONS CONNUES DU PORTRAIT DE MONSEIGNEUR
JOSEPH-OCTAVE PLESSIS (1763-1825) ET LA CONJECTURE
DES ATTRIBUTIONS PICTORALES AU DEBUT DU XIXe SIECLE

Lucille Rouleau-Ross

Mémoire
Présenté
au
département d'histoire de l'art

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Master of Arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mars 1983

© Lucille Rouleau-Ross, 1983

RESUME

LES VERSIONS CONNUES DU PORTRAIT DE MONSEIGNEUR JOSEPH-OCTAVE PLESSIS (1763-1825) ET LA CONJECTURE DES ATTRIBUTIONS PICTURALES AU DEBUT DU XIXe SIECLE

Lucille Rouleau-Ross

Ce mémoire a pour objet d'étudier les 27 versions connues du portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis (1763-1825) pour mieux saisir certains aspects du portrait religieux dans la peinture au Bas-Canada durant la première moitié du XIXe siècle.

Afin de mieux cerner le sujet, il importait, dans un premier temps, de faire une synthèse de renseignements publiés concernant le portrait de Mgr Plessis; à cette fin, les écrits et les méthodes de recherche utilisés par les historiens d'art ont été examinés. Dans un deuxième temps, les journaux de l'époque, divers fonds conservés dans les archives publiques et privées ainsi que la correspondance de Mgr Plessis ont servi de documents de base à notre recherche. Enfin, le regroupe-

ment des portraits de Mgr Plessis effectué aux Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia nous a permis de procéder à une analyse stylistique comparative des oeuvres, de soulever certaines hypothèses et d'établir des filiations entre les versions.

Nous avons choisi de traiter cette question sous les aspects suivants:

- la conjoncture historique qui a favorisé la production du portrait de l'Evêque de Québec;
- le rôle de Mgr Plessis dans le domaine des arts, précédé d'une courte biographie et d'une étude de caractère du prélat;
- les raisons de la multiplication et de la dissémination du portrait d'un même personnage, ainsi que les causes et les modalités du phénomène de la copie.

Pour expliquer cette propension à diffuser et à multiplier l'image du prélat, nous examinerons les exigences d'un marché de l'art qui cherche à s'implanter, surtout au sein des communautés religieuses, et le rapport entre le portrait de l'Evêque et le proprié-

taire-commanditaire. Nous chercherons également à définir ce qui a favorisé la pratique des attributions qu'une analyse stylistique des oeuvres tentera de remettre en cause.

TABLE DES MATIERES

RÉMERCIEMENTS.....	i
LISTE DES SIGLES.....	iii°
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I - CONDITIONS HISTORIQUES.....	17
CHAPITRE II - BIOGRAPHIE ET ETUDE DE CARACTERE DE MGR PLESSIS.....	35
CHAPITRE III - LE PHENOMENE DE LA COPIE, LA PROLIFERATION ET LA DISSEMINATION DES PORTRAITS.....	65
CHAPITRE IV - ANALYSE STYLISTIQUE COMPARATIVE DES PORTRAITS DE MGR PLESSIS.....	97
CONCLUSION.....	149
NOTES.....	155
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	203
ANNEXE A (catalogue des portraits).....	224
CREDITS PHOTOGRAPHIQUES.....	236

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre vive gratitude d'abord à notre directeur de mémoire, Laurier Lacroix, pour son indéfectible collaboration; il a orienté notre recherche, nous a donné de précieux conseils et a su nous faire profiter de ses grandes connaissances. Nous remercions aussi Jean Bélisle et Sandra Paikowsky qui ont bien voulu accepter de relire notre exposé.

A Robert Derome, qui a été l'instigateur de l'exposition intitulée Le portrait de Mgr Plessis (1763-1825) et qui a participé au colloque en marge de cette représentation, nous exprimons notre reconnaissance. La participation de Laurier Lacroix, Sandra Paikowsky et de James Lambert à ce colloque est digne de mention. L'appui de Christopher Gabriel-Lacki et de Stephanie Thomas à l'organisation et au montage de l'exposition des oeuvres a été fort apprécié; le précieux concours des collectionneurs en a assuré le succès. Tous ont contribué de près ou de loin à la réalisation d'une nouvelle méthode d'analyse, issue de la confrontation des oeuvres, permettant ainsi une approche originale à cette étude.

Nous devons également mentionner l'aide d'Armand Gagné et de Gilles Proulx qui nous ont donné libre accès à leurs archives.

Sur le plan personnel, je remercie ma fille, Christine, qui a été une source d'inspiration et mon époux qui n'a cessé de m'encourager.

LISTE DES SIGLES

AAQ	Archives de l'Archevêché de Québec
AGNC	Archives de la galerie nationale du Canada
AHDQ	Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec
AHGQ	Archives de l'Hôpital-Général de Québec
AJQ	Archives Judiciaires de Québec
AMUQ	Archives du monastère des Ursulines de Québec
APC	Archives publiques du Canada
APSE	Archives de la paroisse de Saint-Eustache
ASAL	Archives de la paroisse Saint-Antoine de Longueuil
ASQ	Archives du Séminaire de Québec
ASN	Archives du Séminaire de Nicolet
ASTR	Archives du Séminaire de Trois-Rivières
BVMG	Bibliothèque de la Ville de Montréal (salle Gagnon)
BNQ	Bibliothèque nationale du Québec (Pavillon Aegidius Fauteux)
CDMAC	Centre de documentation du Ministère des Affaires culturelles
DMQ	Dossiers du Musée de Québec
IBCM	Inventaire des biens culturels, Montréal
MMcC	Musée McCord
MSQ	Musée du Séminaire de Québec

INTRODUCTION

La découverte de plus de vingt portraits de l'Evêque de Québec, Mgr Joseph-Octave Plessis (1763-1825), nous a amené à considérer ce "phénomène" en profondeur. Ces oeuvres qui semblent au premier abord inspirées d'un même tableau sont aujourd'hui faussement attribuées ou confiées à l'anonymat. Cette double question de la copie, pratique courante dans la peinture ancienne au Canada, et de la difficulté des attributions qui en découle est à l'origine de notre recherche.

Le but de ce mémoire est d'étudier les versions connues du portrait de Mgr Plessis afin de mieux comprendre certains aspects de la pratique du portrait dans la peinture au Bas-Canada pendant la première moitié du XIXe siècle. Nous tenterons notamment d'analyser les raisons de la multiplication et de la dissémination du portrait d'une même personne, en l'occurrence celui de l'Evêque de Québec. L'examen et l'essai de datation des différentes versions permettra de retracer des filiations entre les oeuvres copiées.

Plusieurs portraitistes et peintres de tableaux

religieux furent actifs dans la colonie britannique pendant cette période que John Russell Harper qualifie "d'âge d'or"¹ de la peinture canadienne. Au Canada français l'arrivée de quelques peintres européens tels Louis-Chrétien de Heer (vers 1750-1808), William Berczy (1744-1813), Louis Dulongpré (1754-1843) et Louis-Hubert Triaud (1794-1836), l'importation de tableaux religieux par les abbés Desjardins en 1817 et 1820 et la montée d'un groupe de peintres autochtones tels François Baillargé (1759-1830), Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-1848), Joseph Lëgaré (1795-1855), Yves Tessier (1800-1847), Antoine Plamondon (1804-1895) et Thomas H. Valin (1810-1857) déterminent cette période artistique au début du siècle dernier. Cependant la recherche et les études qui en traitent sont particulièrement rares. La disparité de la documentation, le mauvais état ou la disparition des oeuvres sont en partie responsables de la vision monolithique que l'on se fait de ce moment, pourtant riche en événements. Alors que l'histoire politique, sociale et économique est très avancée, grâce aux recherches de MM. Ouellet, Brunet, Trudel, Hare et Wallot², l'histoire de l'art est méconnue. Dans ce sens notre étude nous est souvent apparue comme un défi. Nous voulions trouver une méthode de travail qui nous permette d'interpréter ces nombreuses versions du portrait d'un même personnage.

Nous tenions à regarder d'un oeil nouveau un aspect du portrait dans la peinture afin d'essayer d'en donner une image plus complète et ainsi de jeter un peu de lumière sur la production artistique du début du XIXe siècle.

Afin de cerner le problème, nous avons choisi d'examiner la question sous trois aspects principaux. Premièrement, il importait d'étudier le milieu social et culturel qui a concouru à la production, la prolifération et la dispersion du portrait de Mgr Plessis. En effet, nous tenterons d'établir certains rapports entre ces peintures et le contexte social. La personnalité du modèle, son rôle dans le domaine artistique, sa position dans la société ont-ils été des facteurs déterminants dans l'ensemble de ce phénomène? Pouvons-nous considérer la multiplication et la dissémination du portrait d'une même personne comme un événement isolé ou comme une pratique courante à ce moment de l'histoire du Bas-Canada? De la même façon, nous tenterons d'expliquer pourquoi tant d'artistes font acte de copistes. Ces différentes questions, nous nous proposons de les analyser en examinant les idéologies dominantes et le goût d'une société au travers certains aspects de sa vie politique, économique et culturelle.

Ayant établi les conditions historiques nous en

viendrons à l'élément central de notre discussion, celui de la conjecture des attributions des portraits de Mgr Plessis. Un ou possiblement deux portraits du prélat auraient été commandés vers 1824, au peintre John James par les citoyens de la paroisse Saint-Roch³. A partir de cette première commande, qui semble avoir servi de prototype à plusieurs tableaux, nous pourrons observer les différentes versions qui ont été exécutées ainsi que les attributions sûres, douteuses ou erronées qui ont été assignées à ces tableaux. En effet, comme quatre oeuvres sont signées⁴ et que trois autres peuvent être attribuées avec certitude⁵, il s'établit quelques points de référence valables sur lesquels nous pouvons appuyer notre argumentation. Le grand nombre de tableaux qui ne sont pas signés nous amènera à étudier le problème de l'anonymat en peinture.

En dernier lieu, ce qui d'ailleurs représentera l'apport principal de ce mémoire, nous procéderons à l'analyse stylistique des oeuvres.

Il nous apparaît opportun de faire au préalable une synthèse des renseignements publiés concernant le portrait de Mgr Plessis. Il s'avère nécessaire de connaître l'état actuel des informations disponibles sur

cette question et sur chacun des tableaux à étudier.

Plus encore, il s'agit de déterminer et de vérifier où les auteurs ont puisé leur information, quelles méthodes de recherche ils ont utilisées et pour quelles raisons ils ont soit assigné des attributions, soit relégué l'oeuvre à l'anonymat.

Etat de la question

En examinant ce qui a été publié sur Mgr Plessis ainsi que sur la peinture et les peintres de son époque, nous avons choisi de considérer en premier lieu les écrits des historiens de Mgr Plessis et par la suite ceux des historiens d'art. Nous avons donc consulté les deux principaux biographes de Mgr Plessis, notamment les abbés Ferland⁶ et Têtu⁷. Tous deux respectent l'ordre chronologique des événements de la vie et de la carrière de Joseph-Octave Plessis. Ils traitent plus particulièrement de son action politique, religieuse et sociale. Ils soulignent également son rôle de mécène dans le domaine de l'éducation et de l'architecture religieuse. Quelques anecdotes⁸ laissent entrevoir ses préférences en peinture et en sculpture. Par ailleurs, les auteurs ne font aucune mention de peintres qui auraient travaillé sur un portrait du prélat. Par contre, Mgr Têtu signale un portrait de Mgr Plessis dans son Histoire du Palais épiscopal de Québec sous la

rubrique "objets dignes de remarque dans le Palais épiscopal" en spécifiant qu'à "l'époque de la mort de Mgr Plessis, l'inventaire ne mentionne dans l'antichambre de l'évêque que les portraits de (...) et Plessis"⁹. Cependant, aucune précision n'est apportée sur la dimension de ce tableau, sur son auteur ou sur la valeur artistique de l'oeuvre.

Plus près de nous, l'historien Fernand Ouellet se penche sur la société au début du siècle dernier et sur le rôle de Mgr Plessis au sein d'une classe bourgeoise qui commence à se développer¹⁰. Il présente un portrait moral et intellectuel de l'Evêque de Québec et traite en grande partie des relations entre le clergé et la bourgeoisie canadienne, de la vie économique, politique et de la situation sociale du Canada français. D'autres historiens tels que Wallot, Hare¹¹ analysent l'évolution des rapports entre le clergé catholique, la bourgeoisie et le peuple à l'époque de Mgr Plessis. Cependant, aucun de ces historiens contemporains ne considère l'aspect artistique du sujet qui nous concerne. Somme toute, les historiens de Mgr Plessis ont laissé très peu de documentation se rapportant aux portraits de cet évêque.

Les arts en général, et la peinture en particulier,

n'occupant qu'un rôle documentaire dans le traitement de cette partie de l'histoire, c'est à l'édition des journaux de Mgr Plessis lui-même que nous devons recourir pour obtenir de plus amples détails concernant le goût artistique du prélat. En effet, l'Evêque de Québec dans son Journal des visites pastorales de 1815 et 1816 et dans son Journal d'un voyage fait dans les années 1819-1820 en Europe¹², ouvrages édités par l'abbé H. Têtu, nous offre ses commentaires sur l'architecture, la peinture et la sculpture religieuse en Amérique et en Europe. De plus, en consultant l'Inventaire de la correspondance de Mgr J.-O. Plessis nous apprenons que le 25 janvier 1825 les paroissiens de Saint-Roch lui présentent "un grand portrait que je ne sais où mettre"¹³ qui, d'après Gérard Morisset, serait l'oeuvre de J. James, peintre américain¹⁴. Cet inventaire révèle également le contenu d'autres lettres qui pourront nous indiquer ses préférences artistiques et son appréciation des peintres qui oeuvraient au Bas-Canada pendant son épiscopat.

Afin de compléter cette synthèse des renseignements publiés sur les portraits de Mgr Plessis, nous examinerons dans un deuxième temps les écrits des historiens d'art en regroupant les renseignements autour des oeuvres discutées. Ces ouvrages se composent pour la plupart de

catalogues d'exposition et de monographies. Parmi les vingt et un portraits¹⁵ qui sont présentés dans la littérature existante, considérons tout d'abord le portrait en pied de Mgr J.-O. Plessis attribué au peintre américain John James (no 3). Il est souligné dans au moins douze publications¹⁶. Gérard Morisset le désigne comme "le prototype de presque tous les portraits du prélat"¹⁷.

A noter qu'il n'est fait mention que d'un seul portrait de Mgr Plessis peint par James. Pour ce qui est de la gravure qui fut tirée par Asher B. Durand d'après un tableau exécuté par James (no 23), elle est signalée dans plusieurs ouvrages sans qu'elle ne soit reliée au tableau de Saint-Roch¹⁸. Aucune date ou autre information susceptible de nous intéresser ne sont indiquées.

Quant aux portraits de Mgr Plessis peints par Joseph Légaré, Morisset lui attribue les portraits conservés à l'Hôtel-Dieu (no 13)¹⁹, au Musée du Québec (no 16)²⁰ et au Séminaire de Québec (no 4)²¹. John R. Porter en dressant la liste dans son catalogue raisonné de l'artiste Joseph Légaré 1795-1855²² remet en question les deux premières attributions²³. Au sujet du tableau au Séminaire de Québec (no 4) Porter déclare que "cette oeuvre a été attribuée avec vraisemblance à Légaré par Morisset"²⁴; il propose l'attribution à Légaré de l'oeuvre

faisant partie de la collection Michel Légaré (no 5)²⁵.

Marié-Nicole Boisclair dans son Catalogue des oeuvres

peintes conservées au Monastère des Augustines de

l'Hôtel-Dieu de Québec rapporte l'ancienne attribution

de Morisset mais met en doute la désignation que ce

tableau serait une copie de l'oeuvre de James²⁶.

Enum  rant six portraits de Mgr Plessis dans son catalo-

gue d'exposition intitulé Trésors des communautés

religieuses de la ville de Québec, Claude Thibault iden-

tifie les tableaux no 4, 10 et 13 comme des "exemplaires"

du tableau de la collection des Ursulines de Québec

(no 20)²⁷, sans rappeler l'attribution à Légaré.

Les portraits de Mgr Plessis attribués à Jean-

Baptiste Roy-Audy sont plus nombreux. Au dire de

Morisset, Roy-Audy aurait peint douze portraits de

Mgr Plessis sur une période qui "s'échelonne de 1818 à

1825"²⁸. Toujours selon Morisset "le portrait que

conservent les Ursulines de Québec [no 20]   t qui porte

la date de 1818" ainsi que "ceux du presbytère de Saint-

Roch [no 10] et du Palais épiscopal de Québec [no 12]

sont probablement des ouvrages peints ad vivum. Les

autres sont des répliques"²⁹. Toutefois, Michel Cauchon

dans sa monographie intitulée Jean-Baptiste Roy-Audy né

retient que sept portraits de Mgr Plessis³⁰. Un premier

conservé au Séminaire de Trois-Rivières (no 1), signé Audy, et un second faisant partie de la collection des Ursulines de Québec (no 20), non signé, mais méritant la mention "attribution" sont particulièrement mis en évidence, alors que les autres ne sont qu'énumérés sous la rubrique "non signé"³¹.

Pour ce qui est des portraits du prélat réalisés par Antoine Plamondon, Morisset n'en relève qu'un seul, parmi les trois que le Séminaire de Nicolet conserve (no 6, 9 et 16), exécuté sur commande du supérieur de Nicolet³².

Raymond Vézina signale dans Théophile Hamel, Peintre national (1817-1870) un portrait de Mgr Plessis peint par l'artiste (no 26), tableau qui serait une copie et qui demeure non localisé³³. Dans le même ouvrage Vézina écrit au sujet du peintre Eugène Hamel que "Les Messieurs du Séminaire de Saint-Sulpice lui demandent de reproduire le portrait de tous les évêques de Québec depuis Mgr de Laval jusqu'à Mgr Taschereau"³⁴.

Ayant pris connaissance de toute cette information publiée qui nous renseigne sur l'existence et la localisation des portraits de Mgr Plessis, il importe d'examiner

les moyens et les méthodes que ces chercheurs ont utilisés pour mener à bonnes fins leur travail. Cette démarche s'avère importante car elle nous aidera à déterminer le système de recherche le plus approprié à notre étude.

Gérard Morisset ne nous donne pas toujours la source de ses renseignements. Ce pionnier en histoire de l'art au Canada français a cependant fait un énorme travail de cueillette et de compilation de documents et d'oeuvres d'art qui sert d'assise au Centre de documentation du Ministère des Affaires culturelles. Toutefois, il faut le consulter sous réserve car, des oeuvres observées à plusieurs kilomètres de distance et à des moments différents, même si elles sont documentées par la photographie, peuvent souvent porter à confusion. Quant à Michel Cauchon, il choisit de procéder à "une analyse stylistique comparative faite à l'aide de photographies"³⁵. Il mène une recherche exhaustive "dans diverses sources telles que: les tableaux eux-mêmes, les journaux, les archives notariales, les publications diverses et les dossiers de l'Inventaire des Oeuvres d'art du Québec"³⁶. En ce qui concerne la façon de procéder de John R. Porter pour la rédaction de son catalogue d'oeuvres du peintre Légaré, il opte lui aussi pour un dépouillement complet de journaux, d'archives, de catalogues d'expo-

sitions et de sources imprimées. Par ailleurs, en ce qui a trait à sa manière d'aborder les attributions, il choisit d'opérer avec prudence et de la façon suivante: "en l'absence de certitude quant à la fausseté de l'attribution de certaines oeuvres de L'égaré, nous avons intégré celles-ci dans notre catalogue nous contenant d'émettre un doute à leur sujet"³⁷. Pour ce qui est du travail de Marie-Nicole Boisclair, il consiste à une "mise à jour" de données d'archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec rapportant les anciennes attributions, tout en les questionnant et en passant quelques commentaires en marge de celles-ci, car, comme elle le mentionne, "il n'entrait pas dans le cadre de ce catalogue d'insister sur l'attribution des oeuvres"³⁸. Claude Thibault pour sa part tient ses informations de sources manuscrites en provenance des fonds d'archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, des Ursulines de Québec et du Séminaire de Québec³⁹. Pour compléter sa recherche sur Théophile et Eugène Hamel, Raymond Vézina, qui cherchait "à formuler une appréciation esthétique" de l'oeuvre des deux artistes prend ses informations "d'abord dans les archives"⁴⁰, plus particulièrement celles de Madeleine et d'Oscar Hamel et, en second lieu, il consulte les journaux de l'époque. Les oeuvres originales des deux

peintres "ont constamment servi de base" à sa recherche alors que "chaque oeuvre a été étudiée et comparée avec l'ensemble de la production" de chaque artiste⁴¹.

Nous constatons que la plupart des historiens d'art ont retenu, et pour cause, les attributions faites par Gérard Morisset. D'abord, vu que l'auteur n'avait pas indiqué la source de ses informations, il s'avérait difficile de les rejeter sans autres preuves à l'appui; ensuite, la pénurie de la documentation sur le sujet compliquait d'autant plus leur tâche. En outre, en raison de la dispersion des tableaux, une analyse comparative des styles ne pouvait être effectuée sans risquer de commettre de nouvelles erreurs d'attribution. Enfin, nous pouvons présumer qu'un sentiment de révérence envers ce pionnier de l'art québécois a provoqué chez les historiens d'art, surtout pour ceux qui l'ont connu, un excès de prudence.

Nous nous rendons compte, à la lumière des informations recueillies par ces chercheurs, que la conjecture des attributions demeure un problème de taille. Malgré toutes les études entreprises sur la peinture québécoise du début du XIXe siècle, il n'en reste pas moins que le phénomène de la copie, de la prolifération et de la

dissémination du portrait demeure toujours un problème complexe et pas très bien compris. Afin de les mieux circonscrire, nous avons choisi deux méthodes de recherche.

Dans une première étape, nous examinerons le contexte social et culturel qui prévalait dans le Bas-Canada lorsque les tableaux ont été peints. A cette fin, nous avons consulté les journaux de l'époque, notamment Le Canadien, The Quebec Mercury et La Gazette de Québec. Divers fonds, tels les fonds C.F. Painchaud, Papineau, D.-B. Viger et François J. Audet conservés aux Archives publiques du Canada nous ont fourni un aperçu, quoique fragmentaire, des préoccupations sociales, économiques et artistiques de la classe dirigeante. Par ailleurs, la correspondance de Mgr Plessis, "L'Inventaire de ses biens" dressé après décès ainsi que son testament conservé aux Archives de l'Archidiocèse de Québec se sont avérés des sources de renseignement assez abondantes sur les idéologies, la personnalité et le goût artistique de Mgr Plessis en particulier et ceux de certains membres du clergé. Plusieurs documents de la Succession Bois conservés aux Archives du Séminaire de Nicolet nous ont permis de recueillir des renseigne-

ments supplémentaires sur le caractère du prélat, le portrait peint par James (no 3) et la gravure exécutée par Durand (no 23).

Il importait afin de définir la problématique de l'anonymat d'étudier la production des portraits des autres évêques dans le Bas-Canada et son marché à l'aube du XIX siècle. Malheureusement, sur ce sujet, les données sont rarißsimes, souvent erronées ou tout simplement inexistantes. Un inventaire sommaire des oeuvres d'art du Québec, opération entreprise par Gérard Morisset⁴², nous a servi de point de départ. C'est ce qui nous a permis, d'ailleurs, de dresser une première ébauche de catalogue des portraits de Mgr Plessis⁴³ et d'établir une liste partielle de portraits des évêques, prédécesseurs immédiats de Mgr Plessis⁴⁴. Il est regrettable que les Archives des communautés religieuses, des églises ainsi que des musées où sont localisés la plupart de ces tableaux ne contiennent à peu près aucune information sur le sujet en titre. En outre pour compléter cette tranche de notre étude, il était indispensable d'étudier la disponibilité des peintres à cette époque. Le livre de J. Russell Harper Early Painters and Engravers in Canada⁴⁵ nous a servi de document de base à cet égard.

L'auteur y dresse une liste considérable d'artistes qui peignaient au Bas-Canada pendant la période qui nous intéresse.

Dans un second temps, à la recherche d'une nouvelle méthode d'analyse, nous avons choisi de regrouper les portraits de Mgr Plessis aux Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia⁴⁶. Ceci nous a permis de comparer l'écriture des peintres, leur style, leur technique, de soulever certaines hypothèses et d'établir des rapports entre les différentes versions. Cet aspect de notre travail est la première tentative du genre au Québec. Sans prétendre résoudre tous les problèmes, cette recherche offre cependant des renseignements utiles qui pourraient servir de points de départ à d'autres projets d'études. Cette méthode nouvelle de confrontation des oeuvres nous a été d'un riche apport. Il aurait été souhaitable que l'analyse stylistique des oeuvres soit complétée par un examen scientifique des tableaux. Malheureusement, cette expertise n'a pu être effectuée. Par contre, un colloque organisé lors de l'exposition a favorisé un échange stimulant de points de vue, voire même de théories nouvelles, qui ont remis en question la corrélation entre les oeuvres.

CHAPITRE I

CONDITIONS HISTORIQUES

Pour aborder la première partie de ce présent mémoire, il importe de bien comprendre la production artistique au Canada français au début du siècle dernier. Pour ce faire, il convient de chercher sa raison d'être dans les rapports de l'art avec la société de l'époque, plus particulièrement avec le milieu des commanditaires. Dans l'ensemble, l'activité artistique de cette période est l'expression des goûts et des besoins de la classe dirigeante.

Le milieu socio-économique

Un rapide tour d'horizon de l'échiquier social (au Bas-Canada à l'aube du XIXe siècle permet d'observer la présence de deux groupes ethniques, l'un britannique et l'autre canadien-français, qui s'affrontent. Chacun connaît des conflits économiques, politiques et sociaux¹. La nation canadienne-française tend résolument à s'organiser, "à consolider sa vie collective"² et de

maintenir son entité française grâce aux luttes et aux efforts d'une élite résolue, et combative. Toutefois, la fin d'une économie axée sur le commerce des fourrures et l'émergence du commerce du bois comme source principale du marché ne se réalisent pas sans heurts, ni sans susciter de profonds malaises au sein du groupe canadien-français. De même, la situation dans le secteur agricole s'avère inquiétante. Une forte diminution des exportations de blé et de farine ainsi qu'une période de mauvaises récoltes apportent des transformations majeures et un déséquilibre dans l'économie domestique qui ont des incidences sur les plans social et politique³. Une récession économique s'en suit qui affecte plus particulièrement les producteurs agricoles et les milieux d'affaires. Toutefois, il importe de souligner qu'au milieu de cette récession, à deux occasions du moins, pendant les guerres napoléoniennes et la guerre de 1812, le Bas-Canada connaît, pour une période de temps limitée, une recrudescence de son économie occasionnée par une inflation des prix, une activité accrue de sa production militaire et navale ainsi qu'une demande plus forte de sa main d'oeuvre. Tenant compte de tous ces facteurs, Fernand Ouellet résume ainsi le caractère mouvementée de ce début du XIXe siècle:

Tous ces changements n'arrivent pas

sans qu'il en résulte des tensions et des chocs qui se répercutent tant au niveau social et politique qu'idéologique. C'est le moment où les capitalistes prennent vraiment conscience des résistances qu'opposent les structures juridiques et sociales du milieu canadien-français aux exigences nouvelles; c'est le moment où les professions libérales se définissent par rapport à la société globale et par rapport à la collectivité canadienne-française. C'est pourquoi on observe à côté des idéologies traditionnelles, forcées elles aussi dans une certaine mesure de s'ajuster à ce nouveau contexte, l'apparition du nationalisme. Il s'ensuit une crise généralisée qui allait modifier d'une façon profonde et durable l'évolution du Québec⁴.

Au même moment, une lutte s'engage entre les Seigneurs, le clergé et la nouvelle bourgeoisie. Les Seigneurs en déclin depuis la Conquête tentant désespérément de redorer leur blason, ne sont pas prêts pour autant à se rallier au clergé pour défendre leur cause⁵. La nouvelle bourgeoisie composée d'hommes de professions et de petits commerçants qui forment la Chambre d'Assemblée préconisent une idéologie libérale et démocratique, une société à tendance laïque, que l'Eglise redoute et condamne⁶. Une scission s'amorce et

à partir de 1810, elle s'accroît alors que Plessis appuie le gouverneur Craig qui "commande au clergé catholique d'intervenir publiquement en faveur du gouvernement dans la campagne électorale qui suit la saisie du Canadien et l'arrestation de ses principaux propriétaires"⁷. Par contre, vers la fin de son épiscopat Mgr Plessis, las des ingérences du gouvernement britannique dans les affaires de l'Eglise et des querelles parlementaires entre la Chambre d'Assemblée et le Conseil Exécutif, entrevoyant également une menace d'anglicisation, s'unit à la bourgeoisie et signe la pétition anti-unioniste de 1823⁸. Toutefois, pendant la majeure partie de son règne l'Evêque de Québec se "bute contre l'indifférence ou l'hostilité des classes aristocratique et bourgeoise"⁹.

Mais quelle était donc l'influence de l'Eglise catholique et sa situation financière dans cette première moitié du XIXe siècle? Sur ce point les opinions diffèrent. Jean-Pierre Wallot prétend que l'influence du clergé se limitait, en général, au domaine de la religion.¹⁰ et que l'Eglise catholique, "n'ayant aucune existence légale au Canada,...vit constamment sous la menace d'une mainmise de l'Etat sur son autorité et sur ses biens, donc compose avec le gouvernement dans tout ce qui n'affecte

pas directement la religion elle-même"¹¹. De même, Marcel Trudel affirme que "depuis la Conquête jusque vers 1840, elle [l'Eglise catholique] avait été dépourvue de tout, condamnée à la stagnation, humiliée sans cesse par le Gouvernement; et l'on oublie qu'à certains moments elle a été sérieusement menacée dans son existence même"¹².

Richard J. Ossenberger rapporté que l'hostilité des canadiens-français envers leur évêque et leur curé était passablement considérable surtout lorsqu'il s'agissait du prélèvement de la dîme et de la campagne que l'Eglise dirigeait afin d'encourager les citoyens à s'enrôler dans l'armée anglaise pour contrer l'invasion américaine¹³.

Par contre Fernand Ouellet écrira que "les curés dirigent la vie religieuse et même temporelle de leurs paroissiens"¹⁴, que "l'influence des clercs sur la masse était forte"¹⁵ et que "Le gouvernement anglais s'était très tôt rendu compte de l'influence profonde exercée par le clergé"¹⁶.

Pour ce qui est de l'état financier de l'Eglise catholique, il faut distinguer entre les biens de l'administration religieuse et ceux de ses membres, les prêtres, surtout ceux qui oeuvraient en milieux ruraux. La direction de l'Eglise sous le Régime français aurait été "richement dotée en terres"¹⁷, ce qui en aurait fait

un grand propriétaire terrien"¹⁸. Ces biens elle les conservera sous le Régime anglais. Par ailleurs, comme le soutient Wallot, plusieurs prêtres frisaient la pauvreté¹⁹. A cet égard, il est intéressant de citer un article paru dans Le Canadien sous le pseudonyme "Un Voyageur":

J'ai parcouru en bien des sens la province du Bas-Canada, partout j'ai trouvé quelque apparence d'aisance dans les différentes paroisses que j'ai visitées. Les richesses y sont rares, ou plutôt on n'y connaît pas ce qu'on peut même appeler des apparences de fortune: mais on y voit beaucoup de maisons de particuliers assez passablement bien bâties, on y rencontre quelques auberges, des maisons de commerce près des Eglises, des presbytères souvent beaux, spacieux, et dignes de leur destination; de beaux villages, point ou presque point d'écoles publiques, ni particulières... à l'exception des écoles de filles tenues par les respectables missionnaires Soeurs de la Congrégation de Montréal, et d'une demi douzaine d'autres dont les maîtres sont en partie soutenus par quelques Curés(...) ²⁰.

Quoi qu'il en soit, il est important de retenir que l'Eglise catholique contrôle deux secteurs majeurs de la vie sociale des individus, deux secteurs où

elle peut exercer une forte influence, ceux de l'enseignement et de l'hospitalisation²¹. Comme l'affirma Nadia Fahmy-Eid "l'éducation est un champ de pouvoir (...) un secteur d'influence que le clergé détient"²². Ce clergé "dont les assises sociales et même économiques étaient encore fermes et dont le prestige moral auprès des masses représentait un atout (...) vaillera à instaurer et à préserver la confessionnalité du système (d'éducation) à tous les niveaux"²³, afin de conserver sa sphère d'influence.

Quoique Mgr Plessis n'ait pas eu de fortune de famille lorsqu'il reçut le sacerdoce, il réussit tout au long de sa carrière à acquérir des biens, des terres et des propriétés qu'il n'hésita pas d'ailleurs à mettre au profit de l'Eglise. Grâce à la générosité de plusieurs amis, à son tact, à son pouvoir de persuasion ainsi qu'à des revenus qui lui étaient assignés par le gouvernement britannique comme membre du Conseil législatif²⁴, il réussit à se procurer de nombreuses pièces d'orfèverie, d'argenterie, des ornements d'église, des tableaux et des gravures. Plus encore, il acheta deux maisons d'écoles²⁵ ainsi que plusieurs terrains adjacents, divers emplacements le long des rivières Saint-Jean, Mirachimi, Saint-François et Chateauguay, Madawaska, des terres à Nicolet,

à Ascot Corner et en Nouvelle-Ecosse²⁶. Sa situation financière, relativement prospère pour l'époque, lui permet donc de consolider son champ d'influence au Bas-Canada. Il devenait un de ces sujets tout désigné pour l'artiste-peintre qui cherchait, afin d'assurer sa survivance, à se faire un peu d'argent en peignant les personnages fortunés de son temps.

En résumé, la société canadienne-française était aux prises avec des difficultés économiques, une crise politique et des tensions sociales en même temps que s'affermissait le prestige d'une Eglise qui possédait de nombreuses propriétés et régissait deux zones essentielles à la vie de la collectivité: l'éducation et la santé. Quelle place occupait la production artistique au sein d'une telle situation historique?

La production picturale

Nos recherches sur le milieu culturel ne se sont pas avérées très fructueuses ce qui pourrait suggérer un certain désintéressement de la part de la société au début du siècle dernier. Toutefois, les journaux de l'époque sont, parmi les sources contemporaines, les éléments les plus significatifs pour prendre connaissance

des contacts entre les artistes et la population. C'est donc à la faveur d'articles de journaux et d'annonces classées que nous devons examiner la production picturale au Bas-Canada en observant, tout d'abord, la condition de l'artiste pour ensuite jeter un coup d'oeil sur la situation du commerce des oeuvres d'art et en dernier lieu traiter de l'apport du collectionneur-commanditaire à l'art de son temps.

Danielle Potvin dans une étude qu'elle entreprend sur La situation de l'artiste au Bas-Canada, de 1780 à 1840, souligne que, durant les années 1780, la renommée des peintres venant de l'Europe tels de Heer et Dulongpré" paraît étroitement liée au fait qu'ils développent ici un genre de peinture qui répond davantage aux besoins du public (.../aux/) goûts français de l'ancien Régime"²⁷; par ailleurs, elle mentionne, qu'au début des années 1800," il ne suffit plus de se distinguer de l'artisan par de belles manières et une apparence d'homme de condition; on attend des artistes qu'ils se dotent d'une formation professionnelle reconnue..."²⁸. Elle cite un article qui fut publié dans Le Canadien en 1824 dans lequel l'auteur disserte longuement sur le milieu artistique et établit une nette distinction entre "le nom d'artistes" et "celui de simples

ouvriers" basée sur le degré d'éducation et la position sociale d'un individu²⁹. Michel Bibaud tient de semblables propos sur la notion attachée aux mots artistes et ouvriers³⁰. Certes, la société canadienne française rend difficile la percée des peintres autodidactes. Ceux-ci, à la recherche de commanditaires, font paraître des réclames mentionnant leur métier de menuisier, peintre, sculpteur, doreur ou même professeur de peinture et de dessin. Or, nous remarquons qu'il en est de même pour les producteurs d'arts qui ont suivi un stage de perfectionnement à l'étranger.

Dès 1785, François Ballairgé, de retour d'un séjour d'études en Europe, priait "les amateurs et connaisseurs en l'art de peindre de vouloir bien se transporter (...) pour voir et examiner un tableau de ma composition"³¹. Plus tard, il avise les lecteurs du Canadien qu'il a trouvé "un bloc de marbre susceptible d'un superbe poli"³². De son côté, Roy-Audy annonce dès 1802 qu'il peint "des enseignes avec des lettres en couleur ou dorées et des devises suivant le goût des personnes"³³ et en 1808 il s'affiche comme étant "Menuisier, Meublier, Peintre, Doreur..."³⁴. En 1820 il fait part de son association avec le peintre Louis-Hubert Triaud et signale l'ouverture de leur atelier

de "Peintres en Portraits, Miniatures et Traits d'Histoires"³⁵. De même en 1824 Audy se propose de "travailler dans les différentes branches de l'art, comme tableaux, Armoiries, Enseignes, Voitures (.../et/) fait ses plus sincères remerciements à MM. les Curés, Marguilliers, et autres qui l'ont honoré de leur encouragement"³⁶.

Pour sa part, John James, afin de s'attirer une clientèle, fait paraître le 7 septembre 1815 dans la Gazette de Québec l'avis suivant: "Wanted - A Room for the purpose of Portrait Painting, by a person just arrived in this place..."³⁷. Dans le même journal, en date du 23 août 1817, le même John James fait part de la mise en vente de quatre tableaux "two of the Italian, one of the French, and one of the Flemish School, selected by a Gentleman of taste in London, from his own Collection"³⁸. Une dizaine d'années plus tard, il annonce que "d'après le désir d'un grand nombre de citoyens respectables de Montréal et de Québec, Mr. James, (peintre américain), s'est engagé à tirer le portrait de Mr. Papineau (...) et de le faire graver"³⁹. Cinq années passent avant que le portrait ne soit gravé puisqu'en 1832 un article paraît dans La Minerve mentionnant que James

se propose de faire courir une

nouvelle souscription pour le portrait de l'Hon. L.J. PAPINEAU... M. James avait déjà obtenu dans le principe environ 400 souscripteurs. Il lui en faut encore pour le mettre en état de le faire graver par un des plus habiles artistes. Chaque gravure ne coûtera que dix chelins⁴⁰.

La carrière de Joseph Légaré prend un aspect tout particulier en raison de sa situation financière relativement aisée, de son implication sur la scène politique, de ses préoccupations sociales et historiques. Dans ce sens John Porter affirmera que:

La production artistique de Légaré présente un net contraste avec celle de ses contemporains les plus prolifiques, tels que Roy-Audy (1778-v.1848), Plamondon et Théophile Hamel (1817-1870). En effet, elle déborda largement le tableau religieux et le portrait, objets privilégiés de l'activité de ces peintres. Par sa variété et ses audaces, elle devança souvent le goût de la clientèle de l'époque. C'est seulement grâce à son aisance relative que Légaré put peindre les sujets de son choix sans toujours compter sur une vente subséquente⁴¹.

Quant à Antoine Plamondon, élève de Légaré, à l'instar de Roy-Audy et de James, il avise le public qu'il vient

d'ouvrir un atelier sur la Côte du Palais. Le communiqué se lit comme suit: "Le soussigné venant de finir son cours d'étude dans la peinture et le dessin, espère mériter l'encouragement de messieurs les curés et du Public en général (...)"⁴². Tout juste avant de quitter Québec, grâce à la générosité du grand-vicaire Descheneaux⁴³, il publie cette réclame: "Le soussigné se proposant de partir pour l'Europe (...) fait ses sincères remerciements à Messieurs les curés et au public pour l'encouragement qu'il a reçu (...)"⁴⁴. A son retour d'Europe, il insère dans La Gazette de Québec une note indiquant "qu'il a étudié la peinture d'histoire et de portraits sous M. P. Guérin (...)" il espère conséquemment mériter l'encouragement des Messieurs du clergé et du public"⁴⁵.

Les annonces classées révèlent des ventes ou des expositions de portraits, de gravures et de tableaux⁴⁶ ce qui indiquerait tout de même qu'il y aurait eu un marché, quoique plutôt restreint, pour les oeuvres d'art. Les artistes, par le truchement des journaux, recherchent une publicité qui leur apporterait une clientèle urbaine de notables, de membres du clergé ou de marchands aisés. On peut se demander si ce moyen de réclame leur fut lucratif. Si l'on considère que Roy-Audy, qui s'est recyclé de son métier de peintre-charron-commerçant en celui de

"Maître peintre es arts"⁴⁷ en 1818, était constamment endetté, pouvons-nous en déduire qu'il n'arrivait pas à vivre de son métier d'artisan et de peintre...ou peut-être était-il simplement un mauvais administrateur? Il devait pour survivre à l'époque agir comme un peintre-itinérant, satisfaisant ainsi aux demandes des curés de paroisses et des supérieurs de maisons d'enseignement qui réclamaient des copies de tableaux religieux européens. Légaré, comme nous l'avons déjà vu, fait exception à la règle puisqu'il avait des biens personnels. Dulongpré et Berczy voyagent entre Montréal et Québec à la recherche de commandes⁴⁸. Pour ce qui est de James, si on en juge d'après le fait que les demandes de souscriptions pour le tirage de la gravure de L.-J. Papineau, personnage politique populaire, ont dû être sollicitées à deux reprises, nous arrivons à la conclusion que le public en général ne montrait qu'un intérêt mitigé pour sa production. Il appert que les temps n'étaient pas propices au marché de ces oeuvres⁴⁹. En ce qui concerne Plamondon, avant ses études en Europe, nous observons qu'il recherche du travail, comme ses collègues franco-phones, plus particulièrement auprès des membres du clergé. Ceci nous porte à croire que ces derniers avaient davantage les moyens, ou davantage le goût, de se procurer des tableaux. A noter qu'il y avait dans la capitale

deux marchands, Johan Christopher Reiffenstein, qui dès 1816-1817 importait des toiles et des gravures d'Europe, et G. D. Balzaretti; ces deux négociants furent très actifs dans le commerce des oeuvres d'art, surtout à compter des années vingt⁵⁰. Somme toute, nous décelons une certaine difficulté de la part des artistes à vivre de leur métier. Toutefois, durant cette même période, un groupe de dessinateurs anglais, peignaient pour le simple plaisir de combler leurs loisirs; ils réussissaient à diffuser leurs oeuvres, à caractère tant militaire que touristique, au hasard de leurs voyages, mais principalement en Angleterre; ils ont joué un rôle important auprès de la communauté artistique⁵¹.

En dernier lieu, l'importation des tableaux de la collection Desjardins a certes stimulé, à un moment donné, l'intérêt du public religieux pour la peinture d'histoire et éveillé en eux le rôle de propriétaire-commanditaire. L'Evêque de Québec, les dirigeants de communautés religieuses et les curés de paroisses nanties profitèrent de l'occasion pour parer les murs de leurs maisons ou de leurs églises. Joseph Légaré, qui en avait les moyens, commença dès lors à acquérir des tableaux pour sa collection qui fut montrée au public pour la première fois probablement vers 1829 à l'Hôtel Union⁵².

Avant cette date, il n'existait pas de galerie de peinture à Québec.

Dans un mouvement de relance artisanale, Mgr Plessis réussit à rétablir "la Confrérie de Sainte-Anne dans son ancienne splendeur"⁵³. Cependant, cette corporation ne visait qu'à encourager les menuisiers du Québec. Par contre, l'Evêque de Québec parraina la fondation en 1824 de la Société littéraire et historique de Québec qui avait pour but la promotion de la littérature, des sciences et des arts⁵⁴. Cette Société prêta ses locaux en vue de présenter des expositions d'oeuvres d'art⁵⁵. Amateur d'art, quoique davantage versé dans les lettres, Jacques Viger (1787-1858), qui fut éditeur du Canadien de novembre 1808 à mai 1809 et devint en 1833 premier maire de Montréal, compila un album de gravures, de dessins, d'aquarelles et de peintures à l'huile⁵⁶. Ils lui valurent par la suite le titre de "Patron distingué des beaux-arts, qui étaient à naître"⁵⁷. Ces efforts fort louables n'eurent que peu d'impact sur le public québécois. Ils servirent, malgré tout, à cultiver le goût des beaux-arts auprès d'une élite locale qui était malheureusement trop restreinte. Quelques encouragements proviennent cependant de journaux tels que Le Canadien qui invite ses lecteurs à écrire sur des sujets d'intérêt

général suggérant comme thème "les moyens d'encourager l'éducation, les arts et les sciences"⁵⁸. Le Quebec Mercury publie quelques articles intitulés "The Fine Arts"⁵⁹ traitant principalement de peintres européens et américains. En terminant, il convient de citer un témoignage parmi tant d'autres d'un voyageur anglais commentant sur la situation des arts au Canada:

The state of literature, the arts and sciences, in Canada, can scarcely be said to be at a low ebb, because they were never to flow; and, from what I have mentioned concerning the defects in education which exist in the colony, it is not likely that they will, in our time at least, rise much above their present level. The policy of the French government kept the people in a state of ignorance, printing presses were unknown, and books were procured with difficulty and expense from France (...). The state of literature and the arts did not improve very rapidly after the conquest of the country by the English. The traders and settlers, who took up their abode among the French, were ill qualified to diffuse a taste for the arts and sciences, unless indeed it was the science of barter, and the art of gaining cent. per cent. upon their goods (...). Canada is a country seemingly more capable of supporting than creating genius⁶⁰.

Cette critique qui se veut sévère et ironique

est une affirmation lapidaire qui englobe dans une même réprobation tout le milieu culturel canadien. Elle effleure sans approfondir. Cependant, elle laisse percevoir une certaine insensibilité, une certaine indifférence de la part du public vis-à-vis les arts en général.

Nous pouvons conclure qu'au Canada français, "la seconde génération après la conquête"⁶¹ s'intéresse aux beaux-arts de façon secondaire. La production artistique est au service de la promotion idéologique d'un groupe social. Quelques mécènes issus de la classe dominante, l'élite cléricale et laïque, réussissent à apporter un encouragement aux artistes canadiens. L'apport des abbés Desjardins dans l'impulsion des arts est digne de mention. La collection de tableaux expédiée par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins favorisait l'essor du talent de la peinture. Les artistes pouvaient enfin avoir sous les yeux quelques oeuvres des grands maîtres. Par contre, l'absence d'académies ou d'école de beaux-arts ne facilite pas la formation d'artistes. L'apprentissage reçu dans l'atelier d'un maître autodidacte et le manque d'instruction élémentaire ne privilégie pas le perfectionnement d'un art qui a besoin d'émulation et de stimulation. Pour s'épanouir, l'artiste requiert un enseignement dirigé par des maîtres ainsi que le contact de grandes oeuvres et un commerce avec la littérature portant sur l'art.

CHAPITRE II

BIOGRAPHIE ET ETUDE DE CARACTERE DE MGR PLESSIS

Joseph-Octave Plessis fils de Joseph-Amable Plessis et de Marie-Louise Ménard naquit à Montréal le 3 mars 1763. Son père était, selon Mgr Têtu, un forgeron qui jouissait d'une certaine aisance¹. Le jeune Plessis commença ses études à Montréal pour les terminer au Séminaire de Québec "avec un succès extraordinaire"². Il se distingue par sa mémoire, son intelligence et sa capacité de travail. N'ayant que dix-sept ans, il reçoit la tonsure de Mgr Briand le 14 août 1780. Par la suite, il enseigne au Collège de Montréal jusqu'en 1783 alors qu'il est affecté à Québec au poste de secrétaire du diocèse qui "s'étendait encore à cette époque depuis la Nouvelle-Orléans jusqu'aux côtes du Labrador"³. C'est à l'âge de vingt-trois ans qu'il est promu au sacerdoce. Six ans plus tard, Mgr Hubert lui confiait la cure de Québec "tout en le forçant à garder la charge de secrétaire"⁴. En 1797 Mgr Denaut, nommé évêque de Québec, le choisit comme coadjuteur. C'est à la mort de Mgr Denaut, en 1806, que Mgr Plessis lui succède⁵.

Très tôt l'Evêque de Québec eut à lutter pour la reconnaissance légale de son autorité et de ses biens; il s'oppose au gouvernement civil protestant afin d'obtenir le pouvoir d'ériger canoniquement les paroisses de son diocèse⁶ et afin de suppléer à une pénurie de prêtres⁷ Mgr Plessis s'exprime ainsi sur le sujet:

Ce diocèse qui comprend plus de 200,000 Catholiques répandus sur une surface immense, ne compte pas plus de 166 prêtres⁸. Je prie Dieu tous les jours afin de m'envoyer des ouvriers pour sa vigne. Malheureusement le nombre de ceux que j'ordonne est bien inférieur à celui de ceux qui périssent⁹.

A ce sujet, une pétition au roi d'Angleterre qui est publiée dans Le Canadien se lit comme suit: "Nous avons très Gracieux Souverain un BESOIN URGENT DE PRETRES pour remplir les Séminaires"¹⁰. Le prélat eut également à combattre les desseins des hauts fonctionnaires de la colonie qui voulaient s'emparer des biens des Sulpiciens et des Jésuites. L'Evêque de Québec résume ainsi la situation dans un mémoire qu'il présente à Lord Bathurst:

(.../.../...) ai vu avec un regret inexprimable que l'on avait suggérer au gouvernement provincial du Bas-Canada de s'emparer des

propriétés des Ecclésiastiques
Sulpiciens du Séminaire de
Montréal¹¹.

C'est en 1815 que Sir Georges Prevost considère qu'il est temps d'effectuer une reconciliation des pouvoirs civils et religieux, rapprochement qu'il juge nécessaire "à la veille et pendant la guerre de 1812"¹²; Mgr Plessis est alors désigné par le gouvernement de Londres comme évêque catholique de Québec. Dans un mémoire à Prevost, Mgr Plessis avait souligné l'importance d'un tel geste:

Il [Mgr Plessis] désire donc que lui et ses successeurs soient civilement reconnus pour évêques catholiques romains de Québec, ayant sous leur juridiction tous les sujets catholiques de Sa Majesté établis dans les provinces du Haut et du Bas-Canada, de la Nouvelle-Ecosse et du Nouveau-Brunswick, et dans les îles du Cap-Breton, du Prince-Edouard et de la Magdeleine ... que le clergé de cette communion fût représenté par son chef dans les¹³ conseils exécutif et législatif.

Faisant suite aux recommandations de ce mémoire Sir John Sherbrooke le fait appeler au Conseil législatif¹⁴ où selon Fernand Ouellet, "unis mais indépendants la religion et le pouvoir politique doivent travailler d'un commun accord, sous le signe de l'autorité et de l'obéissance à conserver

leurs traditions respectives et à réprimer tout ce qui pouvait les mettre en cause¹⁵.

Pour alléger une tâche trop lourde, Mgr Plessis conçoit le projet de subdiviser son immense diocèse en cinq et de faire nommer des évêques suffragants et auxiliaires. En 1819, il part pour l'Europe avec l'intention de plaider sa cause auprès des autorités religieuses et civiles, à Rome et à Londres. Il en revient avec le titre d'archevêque¹⁶ ayant de plus obtenu les bulles qu'il avait sollicitées pour ses quatre nouveaux évêques¹⁷. De retour au pays, il doit cependant faire face à de nouvelles difficultés engendrées par une série d'intrigues entre Mgr Lartigue et les Sulpiciens¹⁸. Epuisé par un long combat, miné par la maladie, il meurt le 4 décembre 1825.

Quelle était la personnalité de cet homme qui dirigea pendant dix-neuf ans¹⁹ les affaires religieuses du Haut et du Bas-Canada? En consultant les principaux biographes de Mgr Plessis ainsi que sa volumineuse correspondance plusieurs traits de caractère font surface. En plus de ce que l'historien Brasseur de Bourbourg appelle son "génie supérieur"²⁰ et Ferland sa "haute intelligence"²¹,

nous observons en premier lieu un goût de l'étude et une ardeur au travail bien servis par une forte discipline personnelle.

Cet acharnement au travail Ferland dans un style proche de l'hagiographie le décrit, comme suit: "Quant aux occupations constantes de tous les jours, loin de les redouter, il les recherchait comme des distractions, et semblait embarrassé lorsqu'il en rencontrait moins qu'à l'ordinaire"²². Il aurait contracté cet amour du travail et de la discipline personnelle dès son jeune âge. Alors qu'il cumulait les postes de secrétaire de l'évêque et de curé de la paroisse de Québec, "ses occupations étaient devenues si nombreuses, qu'il y consacrait les journées entières et une partie des nuits. (...) Tel était son désir d'étendre le cercle de ses connaissances qu'il s'avisait de consacrer à l'étude une nuit entière par chaque semaine"²³, pratique d'ailleurs qu'il dut abandonner quelques mois plus tard. Ce goût de l'étude, cette soif de savoir lui permirent d'acquérir un ensemble de connaissances assez considérable pour l'époque. Il semble donc fort probable que Mgr Plessis ait consulté plusieurs ouvrages, d'un éventail assez varié, car des livres français étaient importés au Bas-Canada dès 1770²⁴. Benjamin Sulte affirme

à ce sujet:

Je vois par les arrivages des navires d'Angleterre, dans les vieilles gazettes, que les chargements comprenaient des caisses de livres français adressés à nos marchands et cela explique les éditions de 1770, 1775, 1790 trouvées dans maintes et maintes bibliothèques²⁵.

De plus, Claude Galarneau rapporte que la bibliothèque du Séminaire de Québec comptait en 1782 quelque 5,000 livres et qu'en 1764 une imprimerie ouvrait ses portes à Québec²⁶. D'autres sources de renseignements surgissent avec l'arrivée de prêtres français chassés par la révolution.

Dans L'Inventaire des Biens de la succession de feu Joseph-Octave Plessis Evêque de Québec²⁷, plusieurs ouvrages d'auteurs de l'antiquité, des oeuvres de Joseph de Maistre, de l'abbé Bergier, de Montesquieu, de Lammenais et différentes oeuvres religieuses des écrivains du XVIIIe siècle y figurent. A plusieurs reprises, dans la correspondance du prélat, il est fait mention de commandes ou de livraisons de livres ainsi que de volumes qui lui sont offerts²⁸. Le chanoine G. Robitaille nous rapporte qu'il "s'attacha aux classiques français et latin. La

finesse d'Horace lui plaisait souverainement"²⁹. Dans le plan d'études que l'Evêque de Québec avait établi pour le collège du faubourg Saint-Roch, il préconisait l'enseignement de la philosophie, du français, du latin, de l'anglais et des mathématiques et il soulignait l'importance "d'avoir des connaissances fort étendues dans la géographie et l'histoire"³⁰. Pour les collèges de Nicolet, de Saint-Hyacinthe et de Sainte-Anne-de-la-Pocatière³¹ il conseilla aux directeurs de ces institutions un plan d'enseignement similaire. La philosophie, les classiques, l'histoire et les ouvrages religieux ont intéressé davantage Mgr Plessis.

Comme nous le signalons plus haut, l'attrait du prélat pour l'étude et le travail est secondé par une rigoureuse discipline personnelle et un goût de l'ordre. En effet, Mgr Plessis menait une vie très réglée:

Après son élévation à l'épiscopat, il observait, autant qu'il le pouvait, le règlement qu'il avait suivi pendant qu'il était curé de Québec³²; (...) son attachement à observer la discipline de l'Eglise, sa régularité extrême en faisaient un ecclésiastique accompli sous tous les rapports³³.

Il répétait souvent à ces clercs cette maxime /

"Omnia secundum ordinem fiant"³⁴. De même, la persistance de son ardeur pour le maintien de la discipline inspirait chez les membres de son clergé une observance stricte aux rites des cérémonies de l'Eglise, pratique qu'il respectait lui-même avec minutie³⁵. C'est notamment son sens de l'ordre et de l'organisation qui expliquent ses aptitudes d'administrateur.

Régulier et méthodique, il prenait les moyens les plus convenables pour expédier les affaires à mesure qu'elles se présentaient, de manière à ne les laisser jamais s'accumuler.³⁶

Son esprit est clair, son langage est concis et "ses discours ne renferment rien d'inutiles"³⁷. Il n'hésite pas à administrer des reproches à ceux qui effectuent une mauvaise gérance. "Un homme en place doit être plus ponctuel et conserver les lettres qu'il reçoit jusqu'à ce qu'il ait répondu"³⁸ écrira-t-il à Edmund Burke, curé et vicaire-général à Halifax.

Nous pouvons difficilement envisager ce que représentait pour un évêque l'administration d'un si grand diocèse. Il lui fallait assurer la cure de nombreuses paroisses, sans compter les nouvelles, alors que le clergé accusait un manque de prêtres. L'Eglise était riche en

terres; cependant, le prélèvement de la dîme ne se faisait pas sans heurts. Plusieurs paroissiens étaient revêches et d'autres n'avaient tout simplement pas les moyens de payer cet impôt³⁹. De plus, dans la construction d'églises et de maisons d'enseignement Mgr Plessis devait agir avec fermeté et prudence. Il devait parfois composer et transiger avec l'opposition des citoyens et avec la rareté des capitaux⁴⁰. En dépit de ces nombreuses difficultés, il sut diriger avec efficacité les activités économiques de son Eglise. Nous constatons de plus que l'Evêque de Québec affectionne la tradition et le conservatisme social. De toute évidence les idées politiques du prélat reflètent le traditionalisme. Il avait la Révolution française en horreur et craignait ses répercussions au Canada.

Cette ivraie a germé: l'impiété et la dissolution ont pris racine: les esprits et les coeurs se sont laissés entraîner aux attraits séduisants d'une religion sans dogmes, d'une morale sans préceptes. Les expressions enchanteresses de raison, de liberté, de fraternité, d'égalité, de tolérance, ont été saisies avec avidité et répétées par toutes les bouches⁴¹.

C'est pourquoi il condamne durant la crise de 1810, crise qui oppose la nouvelle bourgeoisie canadienne

à la bourgeoisie capitaliste britannique, les membres du parti canadien qui préconisent un gouvernement responsable et se font les défenseurs des droits individuels⁴². Mgr Plessis entrevoit cette idéologie comme un dénouement logique des événements qui se sont déroulés depuis la Révolution⁴³. C'est alors qu'il affirme:

L'esprit de démocratie a fait du ravage parmi nous, j'en suis au désespoir, et le serais bien davantage si cet esprit ne se manifestait dans un moment où il est de l'intérêt de la religion de tenir une conduite toute contraire⁴⁴.

Le prélat se range donc du côté du gouvernement pour tenter de réprimer le parti canadien qui favorise l'établissement d'une république au Canada. Il prend position et déclare: "J'ai écrit à mon clergé afin qu'il recommandât aux fidèles l'obéissance, la soumission, le plus grand respect pour le pouvoir exécutif"⁴⁵. Il défend avant tout la situation du clergé catholique. Il affirme ne pouvoir compter sur quiconque car, selon lui, il n'y aurait "rien à espérer des laïcs catholiques pour ses intérêts généraux ou pour ceux de la religion"⁴⁶.

En tenant compte de tous ces facteurs, nous pouvons en déduire que Mgr Plessis n'encourageait pas les innovations d'ordre religieuses et sociales. Il reproche aux marguilliers

de la paroisse Saint-Thomas d'avoir pris l'initiative d'engager un notaire "pour rédiger leurs actes de délibérations"⁴⁷. Il leur rappelle que "l'usage universel du diocèse s'oppose à cette innovation"⁴⁸. Partisan du juste milieu, il affiche une attitude conservatrice en déclarant: "j'ai vu des prêtres devenir beaucoup trop relâchés après avoir été trop sévères. Les extrêmes se rapprochent. Tenez le milieu avec autant de soin que possible"⁴⁹. Mgr Plessis respecte minutieusement les principes de la morale. Faisant montre d'une éthique rigoriste, il veut supprimer la danse dans son diocèse et approuve l'évêque de Bardstown qui, à Détroit, s'est "réservé le péché des ménétriers ou joueurs d'instrument et celui des particuliers qui louent ou prêtent leurs maisons pour de pareils divertissements"⁵⁰. De même, il conçoit le théâtre comme un endroit qu'un chrétien ne doit pas fréquenter même si la pièce qu'on y joue soit moralement bonne⁵¹. La célébration de la fête de la Saint-Jean-Baptiste à Saint-Jean-Port-Joli et celle de la Saint-Michel au village du même nom est interdite par le prélat à cause des désordres scandaleux que ces festivités occasionnent⁵². Dans une lettre pastorale, voulant condamner les jeunes gens qui se rendent à des noces sans y être invités et qui s'abandonnent à des excès de "libertinage et d'intempérance", il défend aux curés "d'absoudre au tribunal de la pénitence tous les jeunes gens de l'un et l'autre sexe

qui ont été jusqu'à ce jour aux noces en survenans, ou qui y iront par la suite, ainsi que les pères et mères, maîtres et maîtresses, qui les y ont laissé aller (...)"⁵³.

Doté de sens pratique, Mgr Plessis avait choisi d'agir avec souplesse et persévérance vis-à-vis du gouvernement civil protestant:

Ceux qui viendront après moi auront plus de misères que moi: il y a longtemps que je l'ai dit pour la première fois. N'importe, ils s'en tireront, s'ils savent louvoyer. En voulant heurter de front l'autorité, ils ne gagnent rien. Je me confirme tous les jours de plus en plus dans ce système, et franchement il ne m'a pas mal réussi⁵⁴.

Il s'était vite rendu compte qu'une politique de confrontation n'apporterait aucun résultat favorable à son Eglise. Toutefois, il savait rester ferme et défendre la position du clergé:

Hier, j'eus avec Son Excellence le gouverneur une conversation de sept quarts d'heure, dans laquelle il s'épuisa à parler, et moi aussi, sans que nous puissions tomber d'accord sur le seul point qui fut agité, savoir la nomination aux cures (...) Nous disputâmes beaucoup, mais le gouverneur ne se fâcha point, et nous nous

quittâmes, du reste, assez peu satisfaits l'un de l'autre⁵⁵.

Par ailleurs, lorsqu'il transigeait avec ses ouailles et ses curés de paroisses, il se montrait résolu et autoritaire. Il insistait pour maintenir-

l'autorité spirituelle que les évêques catholiques de Québec ont exercée jusqu'à présent sur le clergé et les paroisses de leur diocèse, et qui a servi de tout temps à les maintenir dans l'obéissance aux lois et dans la loyauté envers leur souverain, particulièrement au milieu des crises de la révolution américaine⁵⁶.

Il réprimande les paroissiens de Sainte-Anne-de-la-Mascouche et va même jusqu'à les menacer de leur enlever leur curé s'ils persistent dans leur décision de ne pas faire réparer leur presbytère, ce qui d'ailleurs les ramène assez vite à la raison puisqu'ils ont besoin d'un prêtre pour administrer les sacrements de baptême et de mariage⁵⁷.

Il prie le curé de Sainte-Marguerite d'avertir ses paroissiens qu'il les "blâme de leur peu de zèle pour travailler à orner leurs autels"⁵⁸.

L'habileté du praticien est démontrée dans la capacité de Mgr Plessis d'être tour à tour diplomate et

autoritaire. Il sera intéressant d'observer comment cet homme pratique influencera le domaine des arts.

Ferland remarque concernant l'évêque de Québec que "ses revenus étaient engagés d'avance pour les églises, les missions, les malheureux"⁵⁹. Dans ce sens, il faut mentionner que Mgr Plessis s'intéressa vivement à l'éducation des jeunes et à la fondation de maisons d'enseignement. Outre l'établissement de nouvelles paroisses et la construction de plusieurs églises il manifesta un dévouement particulier pour ses prêtres et ses paroissiens, intérêt qu'il démontra en effectuant une série de visites que Mgr Têtu décrit de la sorte:

Comme secrétaire des évêques Briand et Hubert, Mgr Plessis avait déjà parcouru le diocèse; trois fois encore, pendant son épiscopat, il visita toutes les paroisses du Bas-Canada⁶⁰.

Dans la prochaine étape de cette présente étude, il importera de considérer si cet aspect dévoué et généreux de son caractère favorisera son rôle de mécène au Bas-Canada. Aussi, il conviendra d'examiner si le côté pratique et ordonné de son tempérament qui en fait un grand administrateur, et si son goût de l'étude et son culte de la tradition influenceront son attitude face aux oeuvres,

d'art et aux artistes.

Le goût artistique de l'Evêque de Québec et son influence
sur les arts au début du XIXe siècle

Le 30 avril 1791, Mgr Plessis, alors secrétaire du diocèse de Québec, rappelle au curé de Sainte-Anne-de-la-Pocatière qu'on "doit s'adresser à l'Evêque pour la construction et la réparation (...) des églises, presbytères et cimetières"⁶¹. A propos des oeuvres importées par les abbés Desjardins, il s'exclame: "La collection est superbe. Peu de morceaux qui ne soit au-dessus du commun. (...) J'ai pris le magnifique portrait de Pie VI en grand (...)"⁶².

Ce type d'observations sur des sujets d'ordre artistique est caractéristique des ordonnances et des propos que formule Mgr Plessis en tant qu'Evêque de Québec. Son activité dans ce domaine pendant son épiscopat, de 1806 à 1825 et son influence sur les arts au Bas-Canada dans la première moitié du XIXe siècle seront considérées. Afin de cerner cette influence et le goût artistique de Mgr Plessis, l'apport de l'évêque en matière d'architecture religieuse sera d'abord examiné brièvement. En deuxième lieu, ses préférences en peinture ainsi que ses opinions sur les peintres de son temps seront présentées. Par la

suite, nous observerons les divers moyens qu'il a utilisés pour encourager la promotion des arts.

Avant d'aborder ces sujets, il convient de s'interroger si, au fil de ses lectures, l'Evêque de Québec a développé un intérêt pour l'architecture et les arts. Dans l'inventaire des biens de sa succession un seul livre dans sa bibliothèque semble traiter directement des beaux-arts, L'Art de peindre; toutefois, comme Mgr Plessis avait ses appartements au Séminaire de Québec nous pouvons supposer qu'il ait lu le Précis d'Architecture de l'abbé Jérôme Demers, professeur au Séminaire⁶³. Il n'est pas impossible qu'il ait également consulté le Traité de Perspective à l'usage des artistes⁶⁴ ainsi que le traité d'architecture de Philibert de l'Orme⁶⁵ que François Baillargé avait en sa possession⁶⁶. L'enseignement de l'architecture, du dessin ou de la peinture ne figurait pas au programme du collège du faubourg Saint-Roch, du moins dans les premières années de son existence. Par contre, dès 1828 le Traité d'Architecture de l'abbé Demers faisait son apparition au collège de Nicolet⁶⁷. Ce cours d'architecture avait-il déjà été prévu par Mgr Plessis? Etait-ce la suite logique du programme d'études envisagé par l'Evêque de Québec? A noter que l'abbé Demers enseignait déjà l'architecture au Séminaire

de Québec depuis quelques années⁶⁸. Lorsque nous observerons les réalisations du prélat dans le domaine de l'architecture et l'importance qu'il attache à tout ce qui concerne la peinture et l'orfèverie, nous ne pourrons que conclure que ces sujets ont retenu son attention.

En bon administrateur, Mgr Plessis conseillait les curés de paroisses sur les plans de leurs églises et de leurs presbytères. Parfois, il leur adressait des reproches assez sévères. En tout temps les plans étaient soumis à son approbation⁶⁹. Le choix du site des églises fait l'objet de plusieurs missives. Il recommande au vicaire général de Trois-Rivières d'observer "la règle canonique dont on s'est éloigné mal à propos (...) en voulant que le pignon fit face à la rivière"⁷⁰. Il désignera lui-même l'emplacement de l'église de Longueuil, refusera que l'on situe la future église de Caraquet à un endroit autre que celui qu'il avait déterminé et punira, en menaçant de leur enlever leur curé, les habitants de Saint-Pierre-les-Becquets qui ne veulent pas respecter sa décision quant à la localisation de leur nouvelle église⁷¹. En matière de matériaux de construction l'Evêque de Québec favorise la pierre. Pour l'érection d'un presbytère à Lavaltrie, après que deux incendies eurent complètement rasé les deux presbytères en bois qui avaient été

bâtis antérieurement, il émet le conseil suivant:

"quoique la construction en pierres y doive être coûteuse, je l'aimerais néanmoins mieux comme plus solide, sauf à mettre plus de temps à l'exécuter"⁷². Dans son Journal d'un voyage en Europe, nous constatons que les matériaux de construction sont un sujet qui l'intéresse vivement. La pierre, ainsi que la brique et le marbre, retient son attention⁷³.

Sous l'impulsion de maîtres d'oeuvres tels que François et Thomas Baillairgé, de l'abbé Pierre Connefroy et sous l'influence de l'Evêque de Québec l'architecture religieuse connaît un élan, considérable. La correspondance de Mgr Plessis nous révèle que, pendant son épiscopat, au moins une soixantaine d'églises et de presbytères ainsi qu'environ huit maisons d'enseignement ont été érigés⁷⁴. D'une part, persiste la tradition architecturale établie sous le Régime français; d'autre part, sont mises de l'avant, de nouvelles formules accentuant l'ornementation des façades⁷⁵.

Mgr Plessis, soucieux de la tradition, influencera davantage l'architecture des églises paroissiales. Le prélat entretenait une correspondance assidue avec l'abbé Connefroy, vicaire général et curé de Boucherville⁷⁶,

qui avait conçu un plan-devis devant servir de document de base à l'édification des églises de campagne. Ce plan fut utilisé pour construire l'église Sainte-Famille à Boucherville⁷⁷. L'église en forme de croix latine, deux fois plus longue que large, garnie de deux chapelles latérales, d'un chevet en hémicycle et dominée par un clocher en façade à double lanternon couronné d'une flèche, prend modèle sur l'architecture du Régime français. Par contre, la taille imposante de la porte principale encadrée de pilastres et coiffée d'un fronton témoigne d'un renouveau. L'influence du plan Conefroy apparaîtra dans l'église Saint-Roch que Mgr Plessis vient de s'engager à reconstruire à ses frais après l'incendie de 1816. Il écrivit "elle sera construite à mon goût et organisée à ma façon"⁷⁸. L'église de Lobtinière terminée en 1818 est un autre édifice qui revêt un aspect important de l'architecture traditionnelle mais qui étonne aussi par sa nouveauté. C'est Mgr Plessis qui propose au vicaire général Noiseux une quantité de données pour la construction de cette église. Entre autres, il en détermine la forme, la dimension du plan, le nombre et la grandeur des ouvertures ainsi que la dimension des clochers⁷⁹. Les deux tours surmontées de clochers à double lanterne s'inscrivent dans le prolongement de la formule de Cap Santé, église construite en 1754⁸⁰. La façade de

Lobtinière dominée par un large fronton multiplie les ouvertures, proposant une grande clarté intérieure.

Il serait pour le moins téméraire de conclure que Mgr Plessis possédait une grande expertise en architecture. Néanmoins, soit que son intérêt sur ce point ait été mû par son désir intense de faire rayonner l'Eglise catholique ou par un goût personnel de l'art, en raison de ses multiples interventions à plusieurs niveaux, principalement dans l'édification d'églises paroissiales en milieu rural, nous pouvons logiquement conclure qu'il a exercé une influence sur l'architecture religieuse. En effet, il a participé au choix des sites et des matériaux et jusqu'à un certain point à l'élaboration des plans de construction. Les critères de qualité de Mgr Plessis, soit le culte de la tradition, le goût de la symétrie et de la clarté se reflètent dans le caractère de ces églises. Il est inconcevable de penser qu'un homme d'action de sa trempe, étant de plus un chef inné, ait pu intervenir dans un grand nombre de constructions d'églises, de maisons d'enseignement et de presbytères, allant jusqu'à défrayer les coûts de plusieurs édifices, sans y avoir laissé, à des degrés variés, l'empreinte de ses goûts personnels⁸¹. Il serait intéressant d'entreprendre une recherche plus poussée sur ce sujet

mais elle dépasserait les limites de ce mémoire.

Alors que Mgr Plessis nous a laissé dans ses écrits plusieurs observations sur l'architecture, il a été plus avare de commentaires en ce qui a trait à la peinture. Les quelques remarques qu'il nous a communiquées démontrent qu'il préfère de beaucoup les tableaux d'artistes européens et affectionne tout particulièrement la peinture d'histoire, le "grand genre" en peinture, tels les tableaux de la collection Desjardins.

L'importation de tableaux religieux par les abbés Desjardins en 1817 et 1820 fut sans contredit l'événement marquant de la "vie artistique" de Mgr Plessis. Il déborde d'enthousiasme à la vue de ces oeuvres. Il communique ainsi ses impressions à l'abbé Rimbault:

Il n'est plus mention ici que des tableaux de Monsieur Desjardins, généralement beaucoup plus grands que ne portait la facture. Ils sont exposés dans l'église, le sanctuaire, la sacristie et le dessus du chœur de l'Hôtel-Dieu. Chacun veut les voir. J'y accompagnai lundi le Général Sherbrooke. La collection est superbe. Peu de morceaux qui ne soit au-dessus de commun. L'église de Boucherville en prend trois, Verchères quatre, Varennes cinq, St-Antoine de Tilly deux,

St-Michel deux, le Séminaire
de Québec dix. A 40, à 50, à 60
louis ils ne portent pas à terre.
J'ai pris le magnifique portrait
de Pie VI en grand (...) ⁸².

Observons parmi cette collection les toiles
offertes par l'abbé Louis-Joseph Desjardins à Mgr Plessis
et celles achetées par l'Evêque de Québec. Le "magnifique"
Portrait de Pie VI d'après Pompeo Battoni (1708-1787) ainsi
que le Portrait de Pie VII d'après Jean-Baptiste Joseph
Wicar (1762-1834) et La Résurrection de Charles Michel-Ange
Challe (1718-1778) ont été offerts à Mgr Plessis en
1817 par l'abbé Desjardins. Puisque le prélat déclare
avoir "pris le magnifique tableau de Pie VI", il y a
lieu de croire qu'il a fait un choix personnel. Ce tableau
est un exemple caractéristique du portrait officiel.
Le pape élégamment vêtu des habits pontificaux, assis,
vu de trois quart et tenant une requête se tourne vers
le spectateur ⁸³. Il est intéressant de signaler dès
maintenant comment cette oeuvre se rapproche du portrait
de Plessis peint par James. Sur le plan de la composition
ces deux tableaux se ressemblent. James s'en serait-il
inspiré ou Mgr Plessis le lui aurait-il suggéré comme
modèle? Quant au tableau d'après Wicar, l'Evêque de
Québec le donne à l'Eglise Saint-Roch en 1817. C'est un
buste du pape vu de face alors que la tête est légèrement

turnée vers la gauche. Son regard suit le spectateur. Portrait moins officiel que l'on pourra mettre en rapport avec le portrait en buste de Mgr Plessis. Donnée également à l'église Saint-Roch, l'oeuvre intitulée La Résurrection, a été peinte au siècle de Louis XV; à noter l'organisation de l'espace et l'animation des personnages qui est typique de la peinture de cette époque. Deux toiles ont été achetées par l'Evêque de Québec et offertes en cadeau à l'église Saint-Roch. La première, La Sainte Famille en Egypte, attribuée à Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), a été considérablement repeinte. Les visages et les drapés ont été retouchés. A l'arrière-plan, un nuage recouvre l'architecture classique qui autrefois fermait la composition. La seconde peinture, La Vierge apparaissant à Saint-Antoine (transformé en Saint-Roch) d'après Simon Vouet (1590-1649), "a été grandement mutilée"⁸⁴. Le format original du tableau qui était vertical a été transformé en une composition rectangulaire. Saint-Antoine a été remplacé par "Saint-Roch avec son baluchon, son chien et la blessure sur le genou. Le restaurateur a également couvert l'enfant Jésus et retouché toute la composition d'une couche de peinture épaisse et sans nuances"⁸⁵. Les repeints et la défiguration de ce tableau auraient été exécutés par Joseph Légaré⁸⁶. Il serait intéressant de savoir qui lui a demandé d'opérer

cette métamorphose!

Mgr Plessis exprima ses vues sur l'état de la peinture au Bas-Canada et sur ses peintres. Il considérait qu'avant tout une oeuvre devait être bien exécutée et surtout ne pas porter au ridicule. Il n'y a qu'à citer un commentaire amusant de l'abbé Ferland à ce sujet:

Vers une époque, les églises de la campagne renfermaient beaucoup de peintures détestables, dont quelques unes étaient des caricatures, plus propres à exciter la gaité qu'à entretenir la piété des fidèles. Mgr Plessis s'attachait à faire disparaître du lieu saint ces croûtes informes et à les reléguer dans les greniers; mais il avait beau les proscrire, il en échappait toujours quelques unes qui semblaient chargées de venger leurs compagnes exilées⁸⁷.

L'Evêque de Québec a également un respect très strict des principes de la morale qui se traduit en art par une rigueur esthétique. Il condamne les tableaux et les sculptures présentant un caractère immodeste ou indécent. Commentant les tableaux que le curé de Kamouraska avait achetés pour son église, il remarque: "Ils ne sont ni indécents, ni scandaleux, ni bien faits"⁸⁸. Lors d'une visite pastorale à la Pocatière il ordonne:

de couvrir de rideaux de serge ou de flanelle verte ou bleue quatre simulacrés placés dans le sanctuaire par lesquels on a voulu représenter les quatre évangélistes, et de les tenir couverts ainsi que les animaux qui les accompagnent, à faute de quoi la messe ne se célébrera plus au maître-autel, passé la présente semaine⁸⁹.

Ailleurs, il s'en prend à des anges contrefaits:

"que les deux figures ridicules mises au haut du retable sous le nom d'anges, soient abattues immédiatement"⁹⁰.

Il répond en ces termes au curé de St-Gervais: "les tableaux que M. Boissonneau m'avait prié d'examiner, qui devaient, suivant lui, m'être apportés et qui ont été conduits à St-Gervais et mis en place, sans que je les ai vus; je consens qu'ils y restent, si après examen, vous n'y apercevez rien d'indécent ou de ridicule"⁹¹.

En s'en remettant au jugement du curé, Mgr Plessis cherchait en quelque sorte à adoucir la remontrance qu'il lui avait adressée quelques jours auparavant à savoir:

"Il est défendu de placer des tableaux dans les églises, sans qu'ils aient été approuvés de l'Ordinaire.

Dernièrement, il en a été placé deux nouveaux dans celle de St-Gervais, sans qu'ils aient été ni approuvés, ni même vus de moi ou de quelqu'un de ma part"⁹². Il l'enjoint de descendre ou de recouvrir "les dits tableaux jusqu'à

ce qu'ils aient été approuvés"⁹³. Cette dernière lettre indique assez clairement le contrôle qu'exerçait l'Evêque de Québec sur toute commande de tableaux par les églises paroissiales.

Au début de son épiscopat, le prélat n'encourageait pas les artistes locaux. Il affirmait à ses prêtres "Vous ne pouvez avoir de bons tableaux d'ici tant que nous n'y aurons pas de meilleurs peintres"⁹⁴. Un peu plus tard il tempère légèrement sa position en déclarant: "D'un élève de Mr. Dul. (s'agirait-il de Dulongpré?) il n'y a pas grand chose à attendre (...) [Les tableaux] pourront décorer votre Eglise aussi bien que le tableau du maître-autel. Tout cela est bon dans un pays où il n'y a pas de peintres"⁹⁵. C'est dans cette optique qu'il reçoit favorablement la requête de l'Evêque de Blois qui sollicite:

[la] protection et surtout [les] sages directions de l'évêque de Québec pour un jeune homme de beaucoup de talent, surtout pour la peinture, nommé Triaud: je connais de longue main son père et sa mère, tous deux français (...) ⁹⁶

Peu de temps après Triaud est nommé professeur de dessin

au couvent des Ursulines⁹⁷.

Lors de son séjour en Europe, Mgr Plessis nous propose quelques jugements sur les oeuvres de sculpteurs et de peintres italiens. Commentant les sculptures de la Chapelle Medici à Florence il conclut:

(...) on est justement offensé d'y rencontrer quatre statues d'une immodestie choquante, représentant Le Jour, Le Matin, Le Crépuscule et La Nuit. Elles sont de Michel-Ange, peu délicat sur cet article, soit dans ses statues, soit dans ses tableaux⁹⁸.

Il note que La Cène de Léonard de Vinci "n'a rien de fort remarquable"⁹⁹. Lorsqu'il examine à Rome La Transfiguration de Raphaël, il passe la remarque suivante en indiquant le bras droit d'un personnage "voilà un raccourci exagéré, c'est évidemment un défaut"¹⁰⁰. Un peintre qui se trouvait alors dans la salle lui rétorque: "M. l'abbé, ici on ne critique pas, on admire"¹⁰¹. Il faut convenir que, mis à part les tableaux de la collection Desjardins, Mgr Plessis n'avait pas été mis en contact avec les chefs d'oeuvre de la peinture européenne avant son voyage en Europe en 1819 et 1820. Par contre, il motivait fortement les curés de son diocèse

à acheter des tableaux, des sculptures, des pièces d'orfèverie et à décorer leurs églises. Dans une lettre à M. Raimbault, il le questionne au sujet des tableaux de la collection Desjardins: "l'opulente fabrique de Nicolet et celle de la Baie laisseront-elles partir tant de beaux morceaux sans en prendre leur part?"¹⁰²

C'est en Europe, plus particulièrement à Rome qu'il cherche à parfaire ses connaissances artistiques. Il se fait conduire chez "deux artistes, l'un statuaire, l'autre peintre"¹⁰³. Il est fort probable que ce fut pendant ce voyage en Europe qu'il acheta la cinquantaine de gravures mentionnées dans l'inventaire de ses biens¹⁰⁴. Parmi celles-ci, nous reconnaissons des oeuvres documentaires d'intérêt historique: des portraits de Bossuet, Fénelon et Fisher, des représentations des monuments de Rome et des scènes illustrant les principaux traits de la vie de Pie VII ainsi que trois plans de Paris, Londres et Rome. Il est fort possible, également, que la tabatière (no 25) ait été achetée lors de son voyage en France..

Alors que Mgr Plessis a laissé sa marque dans le domaine de l'architecture religieuse, il nous faut reconnaître que sa contribution à l'encouragement de la

peinture demeure plutôt marginale et ce pour différentes raisons. D'abord, par tempérament Mgr Plessis était un homme d'action, un administrateur et un organisateur, qualités qui l'incitaient à s'intéresser davantage à l'architecture plutôt qu'à la peinture. Par ailleurs, parce qu'il avait le souci d'embellir les églises, il prit goût à la peinture, stimulant les curés de paroisses à se procurer des tableaux. Au Bas-Canada, les artistes de l'époque n'étant pas préoccupés par le caractère unique d'une oeuvre d'art, se contentaient en général de copier les tableaux européens, les oeuvres de leurs confrères ou d'exécuter des répliques de leurs propres oeuvres. A part quelques exceptions, ils ne pouvaient ni se payer des études à l'étranger, ni espérer vivre de leur art dans une société qui ne s'intéressait aux beaux-arts que de façon secondaire. Même si Mgr Plessis n'affectionnait pas particulièrement les artistes du Bas-Canada, il a joué indirectement auprès d'eux le rôle de mécène en incitant les fabriques à obtenir des tableaux religieux qui dans la plupart des cas étaient l'oeuvre d'artistes locaux, puisque les paroisses n'avaient pas les ressources suffisantes pour se procurer des tableaux européens. Mgr Plessis détenait suffisamment de connaissances et aimait assez la peinture pour pouvoir porter un jugement sur la situation. Par contre, fidèle

à lui-même, il affectionnait davantage les tableaux dans le "grand genre", soit les tableaux religieux ainsi que les portraits des hauts dignitaires du clergé, d'où son enthousiasme débordant pour les tableaux de la collection Desjardins.

CHAPITRE III

LE PHENOMENE DE LA COPIE, LA PROLIFERATION ET LA DISSEMINATION DES PORTRAITS

Le projet de constitution d'un Musée des copies à Rome en 1739¹ ainsi que la fondation d'un musée analogue à Paris en octobre 1871 illustrent bien la vogue que connurent les imitations d'art dans le passé, voire même jusque dans la dernière partie du XIXe siècle². La reproduction plus ou moins fidèle d'une oeuvre d'art remonte à l'Antiquité. Au long des siècles, cette manifestation prend différentes formes selon les motivations de l'époque. Il convient de s'interroger sur cette pratique universelle qui fait partie intégrante du monde artistique car il serait difficile de saisir le caractère particulier du phénomène de la réplique au Bas-Canada sans avoir, au préalable, fait un rappel historique de cette opération.

Avant d'aborder l'historique de cette pratique, il importe de faire deux mises au point. Il faut tout d'abord se rappeler que le concept de créativité et

d'originalité d'une oeuvre d'art comme seul critère esthétique est une théorie qui a vu le jour vers le milieu du XIXe siècle. Dans le passé, la fidélité au modèle et non pas le caractère unique de l'oeuvre en déterminait la valeur³. Il faut également distinguer la copie du faux. Selon André Chastel il est essentiel d'établir une distinction entre la copie, qui n'est pas une manoeuvre frauduleuse mais qui peut parfois induire en erreur et le faux, dont la fonction première est de duper le spectateur⁴. Les répétitions d'oeuvres d'art prennent racine dans l'Antiquité grecque et ce n'est que beaucoup plus tard qu'elles occasionnent de fausses attributions et entraînent des falsifications d'oeuvres d'art. Ces faux font état de cas particuliers et sont une conséquence de la copie mais ne doivent pas se confondre avec elle.

Les propos de Friedlander concernant l'activité de copiste mettent en relief la complexité de la situation:.

Le copiste, contrairement au créateur, ne part pas de la vie mais d'un tableau et se trouve déjà en face d'une vision réalisée. Bien sûr, à certains égards, il n'existe aucune production absolument originale. Il s'agit toujours de différences de degrés. Même le grand peintre, l'artiste indépendant

n'a pas uniquement contemplé la nature mais aussi des tableaux d'autres maîtres et ses propres créations. Il s'appuie sur une tradition artistique. Jusqu'à un certain point tout peintre est imitateur et copiste, ne serait-ce qu'en peignant son tableau à l'aide de ses études personnelles d'après nature, de ses dessins, de ses esquisses. L'habitude fait que personne ne peut se détacher du souvenir des oeuvres d'autrui et de ses oeuvres antérieures. L'artiste n'est pas seulement le père de son oeuvre, il en est aussi l'accoucheur (...)⁵

En remontant dans le temps et en suivant les multiples manifestations de la reproduction d'oeuvres d'art, nous serons en mesure de mieux comprendre ce phénomène. Dans l'Antiquité et à la Renaissance pour satisfaire à la demande du public les artistes reproduisaient les tableaux et les sculptures des grands maîtres. Les collectionneurs (nouvellement enrichis), tout comme les souverains, compétitionnant avec les villes, faute de ne pouvoir se procurer l'original n'hésitent pas à commander une copie fidèle de l'oeuvre⁶. Ainsi, nous verrons apparaître des copies romaines d'originaux grecs, répliques exactes telles l'Aphrodite de Chide⁷ et l'Aphrodite de Cyrène⁸, l'Apollon du Belvédère⁹ et celui de Piombino¹⁰. Pour un artiste, de se savoir imité c'est

un hommage à son talent. D'ailleurs n'a-t-il pas lui-même appris son métier en imitant les oeuvres des maîtres?¹¹

Un autre comportement qui semble être assez courant à l'époque est mis en évidence par Apelle, un des plus illustres peintres grecs du I^{er} siècle avant Jésus-Christ et par Phidias, le plus grand sculpteur de l'ancienne Grèce. Tous deux signent les oeuvres de leurs élèves favoris afin de promouvoir la carrière de ces derniers¹².

A la Renaissance, les artistes copient toujours les modèles anciens¹³. Pierre Paul Rubens (1577-1640) va même jusqu'à répéter, sans s'en cacher, ses propres tableaux afin de les faire passer pour des originaux¹⁴.

En veine de fantaisie le jeune Michel-Ange (1475-1564) fabrique en 1496 un Cupidon dormant qu'il fait passer pour une antiquité en l'enfouissant dans le sol¹⁵. Vers 1550, le peintre napolitain Colantonio (milieu du X^{VI} siècle) pour s'amuser, répète une copie exacte du Portrait du Duc Charles de Bourgogne et remet la contrefaçon au propriétaire de l'original sans que celui-ci se rende compte de la falsification¹⁶.

Cependant, peu à peu, la fabrication de la copie prend une nouvelle orientation. Suite à une demande croissante d'oeuvres de peintres renommés et de tableaux anciens, s'infiltrèrent progressivement des réalisations

de répliques menant intentionnellement à la supercherie. Albrecht Dürer (1471-1528) doit faire appel, au début du XVIe siècle, à la justice pour interdire le pastichage et la reproduction dolosive de ses tableaux, notamment à Venise et à Nuremberg¹⁷. Plus tard, Luca Giordano (1632-1705) sort exonoré d'un procès où on l'accuse d'escroquerie pour avoir démarqué un tableau de Dürer. Le verdict rend hommage au talent de Giordano alléguant qu'on ne pouvait le blâmer de peindre aussi bien que Dürer¹⁸. A Venise, à la fin du XVIIe siècle, Pietro della Vecchia réalise des imitations trompeuses des peintres vénitiens, spécialement de Giorgione (1478-1510) alors qu'en France à peu près à la même époque deux copistes, Sébastien Bourdon (1616-1671) et Jean Michelin (1623-1696), fabriquent des oeuvres antiques¹⁹. Au début de ce même siècle, Terenzio da Urbino utilisant déjà de vieux tableaux encadrés, les repeignait, les noircissait d'un vernis teinté pour leur donner une mine vieillesse et les vendait comme tableaux anciens²⁰. François Boucher (1703-1770), Premier peintre de Louis XV, signe les copies les mieux réussies de ses oeuvres peintes par les élèves de son atelier²¹.

Alors que certaines oeuvres étaient fabriquées frauduleusement, plusieurs autres étaient imitées non pas

dans l'intention de tromper mais pour remplir des fonctions bien différentes. C'est dans cette catégorie que nous retrouvons principalement les reproductions du portrait d'un même personnage. Ainsi, Charles-Quint, attristé par la mort de son épouse, commande à Titien (1477-1576) un portrait posthume de l'impératrice Isabelle du Portugal d'après un tableau exécuté du vivant d'Isabelle "très ressemblant, bien que peint de façon médiocre"²². Plusieurs répliques, treize environ, de la toile de Titien furent entreprises par la suite, soit des oeuvres peintes, gravées ou même sculptées qui devaient commémorer le souvenir de l'Impératrice. L'existence d'une dizaine de versions du portrait du roi de Pologne Jean-Casimir Vasa, qui régna de 1648 à 1672, serait d'une part, le résultat de la reconnaissance du peintre de la cour envers le mécène; d'autre part, elle aura servi à promouvoir le symbole de l'autorité et du pouvoir²³. Il appert qu'il y aurait eu à l'origine deux prototypes différents et que les portraits, au nombre de dix seraient disséminés en France et en Pologne. Ce cas n'est certes pas unique, néanmoins il illustre bien le phénomène de la multiplication et de la dispersion du portrait. Plus encore, le renouveau du sentiment religieux avivé par la Contre-Réforme explique les nombreuses

imitations de portraits religieux. Les copistes s'inspirent du remarquable portrait du Cardinal Richelieu peint par Philippe de Champaigne (1602-1674), symbolisant le pouvoir religieux et politique²⁴, pour donner libre cours à leur élan pictural. L'exposition Largillière, portraitiste du dix-huitième siècle²⁵ nous fait voir une autre manifestation de répétitions d'oeuvres.

Les artistes avaient l'habitude de faire plusieurs copies de leurs portraits de gens importants, et ceux-ci étaient à leur tour copiés par des graveurs, ce qui en assurait la diffusion dans le public²⁶.

André Chastel mentionne l'exemple de l'atelier d'Hyacinthe Rigaud (1659-1743) où "De l'original en grand peint par le maître, les collaborateurs tirent une série de copies, retouchées ou non par Rigaud (...)"²⁷. Parmi ces reproductions figurent les nombreuses répliques du Portrait du prince de Conty et du Portrait de l'abbé de Rancé²⁸. Plus en rapport avec le sujet de ce mémoire figurent l'original et les copies que fit Rigaud du Portrait du cardinal Dubois, 1723, montrant le primat à l'apogée de sa puissance²⁹. En France toujours, les multiples répétitions de portrait posthumes de généraux vendéens peints d'après des miniatures semblent avoir

dominé le Salon de 1817³⁰. Sur ordre de Louis XVIII, les militaires étaient d'abord représentés "en pied sur une toile de 6 pieds 8 pouces 7 lignes de haut sur 4 pieds 4 pouces 6 lignes de large"³¹. Après la fermeture du Salon, plusieurs dessins et gravures ainsi que des tableaux à l'huile des généraux firent leur apparition sur la scène artistique. Les portraits peints en buste étaient exécutés "d'après le portrait peint en pied" alors que les dessins et les gravures s'inspiraient des représentations des généraux en buste³².

L'estampe vient en quelque sorte exalter la reproduction des oeuvres et stimuler sa propagation. C'est un moyen économique de reproduire une oeuvre en grande quantité et de la rendre accessible au public, favorisant sa dissémination. Jean Laran lui attribue plusieurs utilisations:

Qui voudrait suivre l'estampe dans son action sentimentale, politique et sociale, la verrait dès ses premiers balbutiements au service de la religion, icône vénérée, ex-voto, talisman contre la peste ou la mort subite, assurance contre les peines éternelles, objet d'édification pour les clercs comme pour les illettrés³³.

Somme toute, une copie bien réussie tournait --

plus souvent qu'autrement à l'avantage de l'artiste et ce jusque vers la fin du XIXe siècle. Elle témoigne de sa virtuosité et est considérée de manière plutôt favorable. Manifestation universelle, la répétition d'une œuvre d'art accomplit plusieurs fonctions. Dans son ensemble la reproduction du portrait a des fonctions multiples. Elle devient tour à tour la copie-icône, copie-souvenir, copie-propagande, copie à fonction didactique ou décorative³⁴.

C'est à l'aube du siècle dernier, plus particulièrement vers 1870-1880 que s'effectue une dévaluation du statut de la copie. Certes, l'invention de la photographie permettant de fournir de nombreuses reproductions d'œuvres à bon marché, la faveur nouvelle que connaît le concept d'originalité et de créativité chez les artistes et les collectionneurs ainsi qu'une demande accrue d'œuvres originales pour meubler les nombreux musées, galeries et collections privées qui foisonnent rapidement en Amérique ne sont pas étrangers à ce phénomène. Avec le déclin des répliques s'ouvre l'ère des attributions³⁵. Les historiens et les critiques d'art ainsi que les connaisseurs tentent par diverses méthodes d'assigner un nom à une toile³⁶. Le problème est de taille. Mais pourquoi un si grand nombre d'œuvres d'art sont-elles

en quête d'auteurs? En premier lieu, nous observons que l'absence de signature est à l'origine de ce problème³⁷. Deuxièmement, le manque de documentation concernant maints ouvrages n'aide pas à élucider la question d'identité. De plus, les multiples retouches et repeints qu'ont subis plusieurs tableaux et dessins ne font qu'accroître la confusion à ce sujet. Il en est résulté certaines attributions que nous pouvons qualifier de raisonnables, d'autres d'outrancières pour ne pas dire frauduleuses.

Les premiers à signer leurs ouvrages sont les artistes de la Grèce antique³⁸. Nombreux sont les artistes médiévaux qui apposent leur seing à leur production³⁹. La majorité des Flamands et des Allemands accompagnent leurs oeuvres d'une marque d'auteur⁴⁰ alors qu'un bon nombre de méridionaux n'apposent pas leur signature⁴¹. Dans tous les cas, certes, il y a des exceptions. En définitive, nombreux sont les ouvrages qui n'ont aucune marque d'appropriation. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'apparition d'un signe d'identité devient chose courante⁴². Alors que la signature est d'un apport important à l'identification de l'oeuvre elle peut aussi induire en erreur car il arrive qu'elle soit inscrite postérieurement, sans preuves à l'appui ou avec l'intention de tromper.

Faute de signature ou dans le doute quant à son authenticité, le chercheur a la possibilité d'orienter sa recherche vers la documentation pour confirmer une attribution ou pour en déterminer une nouvelle. Malheureusement, comme nous l'avons souligné dans l'introduction, cette documentation n'est pas toujours existante. Un autre moyen de recueillir des renseignements est de procéder à une analyse scientifique qui peut nous apporter des informations matérielles sur l'oeuvre, sur l'âge approximatif du tableau, sur son état de conservation et parfois révéler des inscriptions. Cependant, cette analyse ne saurait à elle seule conclure sur une attribution. Alliée à une analyse de la manière stylistique, à l'iconographie et au connoisseurship, elle est un instrument valable de recherche pour les historiens d'art⁴³.

Il convient à ce stade de s'interroger sur la pratique de la copie et de l'anonymat ainsi que sur les problèmes d'attributions qu'elle engendre au Bas-Canada dans la première moitié du XIXe siècle, plus particulièrement dans la production des portraits de Mgr Plessis.

Considérant l'activité des artistes en

Nouvelle-France et au Bas-Canada, nous constatons que les peintres copient avec entrain les oeuvres de leurs collègues d'outre-mer. Toutefois, ils produisent des copies plus ou moins fidèles car leur habilité d'exécution, leur technique et les conditions de production ne sont pas comparables à celles des artistes qu'ils veulent imiter, en l'occurrence les maîtres européens des XVIIe et XVIIIe siècles. Au Bas-Canada peu d'artistes, au demeurant des amateurs, signent leurs ouvrages, facteur qui, avec la pauvreté de la documentation, rend difficile, sinon impossible, leur identification. De plus, comme les artistes sont en majeure partie des peintres itinérants, la demande d'oeuvres d'art n'étant pas très forte, ils doivent se déplacer pour remplir les commandes qui se font peu fréquentes, favorisant ainsi la dissémination des oeuvres qu'ils fabriquent. Tous ces éléments constitueront des facteurs déterminants dans la difficulté des attributions des portraits de Mgr Plessis.

Au début de la Colonie, il se trouve en Nouvelle-France des peintures européennes qui appartiennent aux familles fortunées, si on en juge d'après les inventaires après décès. Il semblerait que la majorité de ces oeuvres soient retournées en Europe avec leur propriétaire

vers 1763. D'autres qui sont importées de France et qui réussissent à faire la traversée sont souvent détruites dans les nombreux incendies qui ravagent les villes et les villages. Les rescapées se retrouvent dans les églises, les institutions religieuses ou les maisons de quelques citoyens bien nantis. C'est en général, les plus grands tableaux, destinés à décorer les chapelles et les églises, qui sont commandés en France à des copistes qui se spécialisent dans la démarcation d'oeuvres de grands maîtres⁴⁴.

En plus d'être rares, les originaux ou leurs copies qui nous venaient d'Europe étaient en outre difficiles d'accès. Toutefois, il importe de signaler comment ces oeuvres se sont rendues jusqu'à nous et quelle a été la source de nos principales collections⁴⁵. Plusieurs communautés religieuses recevaient en don ou commandaient en France des originaux ou des répliques de tableaux des vieux maîtres. Certains religieux, à leur retour d'un voyage en Europe, rapportaient des ouvrages, ce que fit d'ailleurs Mgr Herman Dosquet en revenant d'un voyage en Italie vers 1735; quelques communautés religieuses, telles les Ursulines et les Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Québec, bénéficieront de ses dons⁴⁶. Cependant, c'est surtout après la

Révolution française qu'un grand nombre d'oeuvres d'art, la plupart à sujets religieux sont acheminées de l'Europe vers le Bas-Canada soit par le biais de quelques importateurs, soit par l'entremise des abbés Desjardins. Les peintres puiseront donc leur inspiration dans ces tableaux ou dans ces gravures qu'ils retoucheront et copieront sans relâche. L'estampe parce que moins coûteuse, plus facile à loger et plus accessible peut-être consultée facilement ou tout simplement transportée dans le studio de l'artiste.

Comme le mentionne François-Marc Gagnon, "(...) l'Eglise était et restera longtemps le plus important commanditaire des peintres (...)"⁴⁷. Au XVIIIe et au début du XIXe siècle, la fabrication des répliques se manifestera surtout dans les oeuvres religieuses et dans les portraits religieux.

Signalons le cas plus rare des sculptures sur bois polychromées du Calvaire d'Oka qui sont des copies de tableaux produits sous le Régime français; même ces tableaux sont des imitations françaises d'originaux européens; les copistes ont répété, avec variantes, les toiles de Rubens, Nicolas de Poilly (1675-1747) et Jean Jouvenet (1644-1717), alors que les sculpteurs autochtones

exécutaient une réplique assez fidèle des peintures⁴⁸.

D'autres artistes s'inspirent de gravures. Jean-Antoine Aide Créquy (1746-1780) exécute dès 1775 La Vision de Sainte Angèle Mérici, Berczy "un grand tableau d'un Christ"

en 1809 et Plamondon une Descente de la croix, quelques années plus tard, d'après des gravures de Marco Carloni (1742-1796), Simon Thomassin (1687-1741) et Rubens.

Les deux premiers tableaux se retrouvent chez les

Ursulines de Québec alors que le dernier est conservé à l'Hôtel-Dieu de Québec⁴⁹. Parmi d'autres exemples

intéressants de copies d'après gravures citons celles de Saint-Pierre et de scpendant le portrait de Saint-Paul.

Ces deux ouvrages formant la paire, destinés à l'Hôtel-Dieu de Québec et attribués à Aide-Créquy, tirent

probablement leur inspiration d'une oeuvre de Jean Morin

(1605-1650) d'après un original de Philippe de Champaigne⁵⁰.

Rappelons aussi qu'il existe maints ouvrages que nous

croyons être des copies mais pour lesquels la source

d'inspiration demeure toujours inconnue. Citons en

exemple les répliques de Le Christ remettant les clefs

à Saint-Pierre qui d'après John Porter pourraient être

des copies, exécutées par Légaré, "(...) d'un tableau

offert en vente par le marchand Reiffenstein en 1819 (...)⁵¹

Il ne faut pas non plus écarter les oeuvres qui s'inspirent

d'un même thème⁵² et celles qui sont esquissées d'après

des images pieuses telles que plusieurs peintures de madones répétées par les religieuses de l'Hôtel-Dieu⁵³.

Un des événements les plus marquants fut sans contredit la venue des tableaux de la collection Desjardins. Elle stimula le peintre-copiste qui, impressionné par ce qu'il voit, croit réaliser un chef-d'oeuvre en calquant, même avec de nombreuses suppressions ou transformations, des ouvrages que les membres du clergé tiennent en haute estime. Des artistes tels que Dulongpré, F. Baillairgé, Roy-Audy, Légaré, Plamondon ainsi que quelques religieuses se virent confier la tâche de réparer, retoucher ou répéter ces tableaux venant d'Europe, ce qui concourut à développer chez eux un goût, un désir pour la copie. Cédons la parole à Gérard Morisset qui décrit le travail de nos peintres de la manière suivante:

C'est le langage même des ancêtres, c'est le sentiment de leur caractère ethnique qu'ils perçoivent dans ces toiles; et pourtant, elles ne leur donnent qu'une faible idée de la splendeur du patrimoine artistique français. Ils copient donc à l'envi les chefs-d'oeuvre de l'abbé Desjardins, ils en démarquent scrupuleusement le dessin, ils en reproduisent le coloris, en sorte qu'ils semblent continuer dans la vallée du Saint-Laurent l'esprit pictural du Grand siècle, du moins les formules⁵⁴.

Comme il est moins coûteux pour les collectionneurs et pour les curés de paroisses d'acheter des copies réalisées sur place plutôt que de faire venir des tableaux d'Europe, les artistes canadiens se voient confier plusieurs commandes. L'autorité dont jouissent les tableaux de la collection Desjardins n'est pas sans influencer les peintres qui ambitionnent d'accomplir des oeuvres de maîtres. Parmi ceux qui tirent parti de la valeur artistique de ces ouvrages, mentionnons Légaré qui, ayant acquis plusieurs tableaux de cette collection, emprunte considérablement à ceux-ci le titre et l'ordonnance de ses peintures. Dans une réplique d'après Simon Vouet (1590-1649) intitulée Saint François de Paule ressuscitant l'enfant de sa soeur, vers 1821, il reproduit avec exactitude le modèle⁵⁵; avec autant d'enthousiasme, il répète un Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace pour la fabrique de Saint-Augustin⁵⁶. Les exemples sont innombrables et nous verrons les artistes de l'époque imiter spontanément un original, une copie et voire même la copie d'une copie.^o

Le cas le plus significatif est sans doute celui du portrait, plus spécifiquement du portrait religieux. Alors que les collections publiques et privées contiennent en général plus de portraits civils que de portraits

religieux datant des années 1790 aux années 1820⁵⁷, ce qui caractérise ces derniers c'est le nombre de versions du portrait d'un même personnage; cette pratique n'apparaît que rarement quand il s'agit de représenter un membre de la société laïque⁵⁸. Pour ce qui est des portraits religieux, l'exécution de copies est plus évidente dans la reproduction de figures d'évêques que dans celle d'autres ecclésiastiques ou de religieuses. Toutefois, il convient de citer à titre d'exceptions qui confirment la règle quelques dérogations à cette coutume. Les portraits de la Mère d'Youville, fondatrice des Soeurs Grises, présentent un cas spécialement intéressant. Ils ont connu plusieurs fac-similés, soit par Beaucourt, Berczy et Duncan d'après le portrait posthume exécuté par Philippe Liébert en 1771⁵⁹. Aussi, la mise en vente par Roy-Audy de "...plusieurs copies du Portrait du Révérend Messire Rocques, Vicaire-Général, et ci-devant Directeur du Petit Séminaire de Montréal" éveille l'attention⁶⁰. Cet agissement sous-entend des raisons d'ordre financier qui conduisent à la fabrication de la copie et souligne l'importance que prend la position sociale du sujet.

En examinant les portraits des prédécesseurs immédiats de Mgr Plessis nous pourrions établir si cette manifestation de la répétition des portraits de prélats existait déjà au tournant du XIXe siècle. A noter que pour ce faire,

nous n'avons pu dresser qu'une liste partielle, non exhaustive, des portraits des autres prélats. Un aperçu de la situation suffira à notre analyse car une recherche plus poussée dans ce domaine dépasserait largement le cadre de cette étude.

Dans un premier temps, considérons les portraits des évêques Jean-François Hubert⁶¹ (1739-1797) et Pierre Denaut (1743-1806). A l'intention de l'Archevêché de Québec, Louis-Chrétien de Heer réalise un portrait de Mgr Hubert et le répète pour l'Hôpital-Général de Québec⁶¹. Une version analogue figure à l'Hôtel-Dieu de Québec⁶² et une autre fait partie de la collection Pierre Hamel, cette dernière ayant été peinte par Eugène Hamel⁶³. Notons que Dulongpré dessinait au pastel un buste, une variante du tableau de de Heer, qui est conservé au Château Ramezay⁶⁴; Deux autres tableaux ne représentant que le buste, l'un appartenant à l'Hôtel-Dieu de Québec et l'autre au Vieux Séminaire de Montréal, se rapprochent de cette version par la composition⁶⁵. Morisset parle d'une autre toile qui aurait été exécutée par le "portraitiste Delisle" (ou serait-ce de Heer?) alors que Jean-François Hubert n'était que le secrétaire de l'Evêque de Québec⁶⁶. Pour compléter cette galerie de répliques, le graveur J.G. Hochstetter (connu entre 1791 et 1794) poursuivant une tradition établie en

Europe et déjà amorcée en Nouvelle-France, tire une estampe d'après le tableau de de Heer⁶⁷.

Mgr Denaut, qui accède à l'épiscopat en 1797, est portraituré à plusieurs reprises et de façon presque identique. Morisset attribue à Dulongpré quatre de ces copies⁶⁸. Le prélat est assis le corps légèrement tourné vers la droite, le bras gauche appuyé sur le rebord d'un fauteuil et la main droite tenant son bréviaire. Un autre tableau attribué à Dulongpré se trouve au Vieux Séminaire de Montréal⁶⁹. Poursuivant une même coutume, une gravure est tirée de cet ouvrage⁷⁰. Un portrait à l'huile, version peu différente exécutée par Plamondon, fait partie de la collection de l'Archevêché de Québec⁷¹. Le Château Ramezay conserve un petit exemplaire du portrait de ce même évêque, modèle abrégé des autres versions⁷².

L'épiscopat de Mgr Hubert et celui de Mgr Denaut furent de courte durée comparativement à celui de Mgr Plessis, ce qui explique en partie que leur image ait subi une prolifération inférieure à celle de ce dernier. Certes, la conjoncture politique, économique et sociale du lendemain de la Conquête fait que les peintres sont

moins nombreux. Néanmoins, nous constatons que la réplique de portraits religieux est bel et bien établie même si, dans l'état de nos connaissances, elle ne semble pas atteindre les vingt-sept versions du portrait de Mgr Plessis.

La pratique des répliques est liée à de multiples facteurs que nous tenterons d'analyser en considérant les portraits de Mgr Plessis, qui sont à la charnière de deux époques. L'effigie de Mgr Plessis s'apparente davantage aux répétitions de portraits des évêques Hubert et Denaut par le côté impersonnel, non individualisé, de la représentation. Toutefois, sauf pour deux oeuvres⁷³, les portraits de Mgr Plessis semblent tous se rattacher à un même prototype (probablement le tableau peint par James), rajeuni ou vieilli au gré de l'artiste-copiste. Ces imitations sont pour la plupart des versions posthumes. Le portrait en pied (no 3), témoigne d'une volonté de la part de l'artiste et des commanditaires de produire un portrait dans le "grand genre". D'autre part, nous verrons apparaître dans l'imagerie des successeurs de Mgr Plessis un élément de diversité alors que les artistes les portraiturent à différentes étapes de leur carrière et souvent même avant leur accession à l'épiscopat. De plus,

les peintres, ayant fait leurs études en Europe, manifesteront une plus grande maîtrise de leur art et réussiront à mieux transmettre l'aspect psychologique du sujet.

Les versions connues du portrait de Mgr Plessis sont disséminées dans les institutions, les musées ou les collections particulières à Québec, à Sainte-Anne-de-la-Pocatière, à Nicolet, à Trois-Rivières, à Saint-Eustache, à Montréal, à Longueuil et à Saint-Jean. Cette propension à diffuser et à multiplier l'image d'un même personnage est caractéristique de cette époque au Bas-Canada. Comment la définir et l'expliquer? Elle a été occasionnée par la forte demande dans une société où le développement du marché de l'art était en train de se consolider. Cette forte demande de portraits religieux est en majeure partie le résultat d'une prise de conscience historique par les communautés et les institutions religieuses. L'intérêt du sujet et de sa représentation ainsi que le rapport entre le portraituré et le propriétaire-commanditaire sont à l'origine de cette manifestation. Nous pourrions observer également que les diverses fonctions du portrait qui s'identifient de près au contenu idéologique et religieux de l'oeuvre ont favorisé

la multiplication et la diffusion des oeuvres en question.

Au fur et à mesure que la Colonie s'accroît le marché de l'art se transforme et la demande augmente. Par contre, le milieu artistique produit un art inégal et de qualité moyenne, quoique quelques oeuvres se font remarquer par leur qualité picturale ou leur intérêt documentaire. Certes, l'artiste qui n'a pas beaucoup de métier et qui n'a pas cotoyé les chefs-d'oeuvre de la peinture n'a souvent pas la hardiesse d'oser une manière nouvelle. Les contradictions qui existent entre l'art et le marché, dont les exigences sont plus assujettissantes que celles de l'art, mettent l'artiste en demeure de choisir. Il devient plus avantageux et plus urgent de remplir une commande et de vendre son produit que de s'acharner à la qualité de l'oeuvre. De là, à la fabrication en série de copies, il n'y a qu'un pas à faire pour rentabiliser sa production. Les peintres qui par la force des choses deviennent itinérants, doivent être à la fois commerçants et artistes, facilitant ainsi la diffusion de leur art. Cette pratique explique en partie qu'ils n'aient pas de style nettement établi et que la qualité de leur peinture diffère d'une oeuvre à l'autre. L'artiste qui n'a alors que peu de connaissance

des techniques et des matériaux ne peut que produire une répétition approximative du modèle qu'il cherche à imiter.

Alors qu'en Europe, les personnages importants avaient l'habitude d'offrir en cadeau leur portrait, cela ne semble pas avoir été le cas au Bas-Canada du moins en ce qui a trait aux portraits religieux. Le portrait de l'évêque, qui était commandé par les communautés religieuses et par les églises, était perçu à la fois comme signe de reconnaissance culturelle, comme symbole de l'autorité religieuse et comme objet de vénération.

Alors que s'affirme dans le milieu artistique cette ambition de transmettre l'image de son présent dans l'avenir, il devient impératif de vouloir s'offrir un visible (en l'occurrence le portrait de Mgr Plessis de l'évêque actuel ou de l'évêque décédé (portrait posthume). D'où la nécessité de conserver les apparences de l'autorité religieuse et spirituelle et d'éterniser de la sorte sa représentation. Le portrait de Mgr Plessis deviendra une archives dans la vie interne de l'institution religieuse et de la paroisse qui désirent manifester la reconnaissance du pouvoir religieux. Les commanditaires désirant afficher leur domination culturelle

veulent se procurer une oeuvre d'art, oeuvre qui, comme il en sera fait mention plus loin, se rapporte à la vie religieuse. Ils choisissent un ouvrage qui représente le signe de leur ascendance culturelle et de leur attachement culturel. Le portrait de l'évêque rencontre une telle exigence car il assure à l'objet de vénération une suprématie intellectuelle et spirituelle en réduisant le matériel du produit. Ce tableau prend place dans la galerie des portraits des institutions religieuses; dépourvu de sa fonction première d'objet de culte, il deviendra objet d'art et sera conservé pour sa valeur à la fois historique et artistique.

L'effigie de Mgr Plessis est également perçue comme symbole d'autorité, symbole qui n'est pas sans rappeler celui évoqué dans les portraits des cardinaux Richelieu et Dubois. L'Evêque de Québec en raison de son rang comme primate de l'Eglise catholique du Haut et du Bas-Canada, et du rôle de l'Eglise tel que décrit au 1er chapitre, représente sans conteste l'autorité non seulement religieuse mais aussi morale et sociale. De plus, le prélat commande le respect des autorités civiles et il l'explique ainsi: "(...) il n'y a pas un seul pays au monde où la religion soit aussi respectée

par le gouvernement qu'elle l'est en Canada"⁷⁴. Le jugement de Louis-Joseph Papineau étaye l'évaluation de Mgr Plessis: "Je vais aujourd'hui dîner chez l'Evêque à St-Roch (...) parce que la conversation y est grave je m'y plais plus qu'ailleurs"⁷⁵. Papineau, même s'il conteste le rôle politique du prélat, n'en fait pas moins l'éloge de son autorité religieuse:

Hier ton Evêque a renouvelé la Cérémonie de son sacre ce qui réuni une trentaine de prêtres à table. Les habitants de St-Roc ont fait peindre son portrait en pied, et sont venus en députation le lui présenter par Mr Bélanger leur Représentant. Tout en lui reprochant ses torts politiques l'on apprécie ce qu'il a fait pour l'avantage de l'établissement Ecclésiastique qu'il préside⁷⁶.

L'abbé Ferland esquisse le portrait moral de Mgr Plessis comme suit:

Lui-même était pour eux une leçon vivante, car il pouvait être à bon droit regardé comme la forme et le modèle de son clergé. Sa solide piété, ses mœurs irréprochables, son attachement à observer la discipline de l'Eglise, sa régularité extrême en faisaient un ecclésiastique accompli sous tous les rapports. Aussi ses exemples

influaient grandement sur la conduite de ses prêtres, qui tâchaient d'imiter la vie édifiante de leur évêque.⁷⁷

Le prélat étant un exemple de vertu et de piété pour les clercs, les nonnes et les élèves qui fréquentent les convents et les séminaires, son imagerie stimule la diffusion de la religion. Occupant une place d'honneur soit dans le presbytère, soit dans le salon des prêtres ou dans celui des religieuses, le portrait de l'évêque commande le respect, la vénération et sert de modèle à ceux qui se dirigent vers le sacerdoce.

De plus, existe une émulation au sein des communautés religieuses qui, désireuses d'exprimer leur reconnaissance envers le bienfaiteur, n'hésitent pas à répéter les commandes. L'effigie de l'évêque sert à évoquer et à glorifier son souvenir. Dans une adresse à Mgr Plessis, les paroissiens de l'église Saint-Roch s'exprimaient en ces termes:

Désireux de reconnoître les
les avantages sans nombre que les
citoyens de Saint-Roch ont éprou-
vés des efforts zélés de votre
Grandeur pour le bien de la
religion et l'avancement de l'édu-
cation dans leur quartier, et

transmettre à leur postérité le souvenir de l'auteur de tant de bienfaits, nous nous sommes procuré un portrait de votre Grandeur, peint à l'huile par M. James, artiste célèbre, que nous présentons à votre Grandeur; et en vous priant de l'accepter, nous vous demandons humblement permission de le déposer à Saint-Roch, et nous ne cesserons de prier, pour la conservation de la santé de votre Grandeur, dont les jours sont si précieux à son diocèse⁷⁸.

L'évêque de par sa fonction se situe dans la continuité du pouvoir spirituel émis par le Christ à Pierre, son image, par le fait même, revêt un sentiment de révérence religieuse. Celui qui est représenté n'est plus Mgr Plessis mais plutôt un stéréotype idéalisé. Gregory T. Goethals identifie cette idéalisation d'une image à un icône modèle de comportement humain⁷⁹; un icône à la fois moraliste et persuasif, une sorte de catéchisme visuel⁸⁰. Sandra Paikowsky et Laurier Lacroix, lors d'un colloque organisé dans le cadre de l'exposition intitulée Le Potrait de Mgr Plessis (1763-1825), ont qualifié, à quelques exceptions près, de portraits-icônes les multiples versions du portrait du prélat⁸¹. En effet, si nous lisons ces oeuvres non en ce qu'elles représentent à l'intérieur de leur bordure, mais pour ce qu'elles transmettent, nous apercevons

un personnage qui semble contempler un monde dont il ne fait pas partie. Son regard n'attend aucune réciprocité, le spectateur n'entrant pas à l'intérieur du tableau. Ses traits donnent l'impression d'un masque impénétrable, et qui n'expriment pas la volonté du peintre d'en percer le caractère; ils projettent l'image d'une présence non individualisée, une image impersonnelle qui a pour effet d'ériger une barrière entre le spectateur et le modèle. Alors que la proximité du modèle du plan du tableau devrait évoquer une certaine intimité, la rigidité du personnage suscite un sentiment de distance cérémonieuse. Le prélat n'est pas situé dans un espace représentatif, ce qui confirme le caractère iconique de l'oeuvre et le traitement bidimensionnel l'accentue davantage. Mgr Plessis devient un personnage hiérarchique et historique, ce qui explique le peu de similitude entre ce portrait et l'individu que décrivait l'abbé Ferland:

Ses yeux perçants semblaient sonder le coeur de ceux sur qui il les laissait tomber; sa tête puissante, remarquable par la noblesse des traits, par un front large et élevé, devenait le centre de tous les regards et dominait l'assemblée entière (...)⁸².

Qu'est-il devenu de ce "...feu qui brillait dans ses yeux"⁸³, de ce "...regard vif...cette bouche ferme et un peu soulevée (qui) avait tous les indices de l'énergie et de la bienveillance;"⁸⁴

Comme à l'époque la religion tenait un rôle assez prépondérant au sein de la communauté laïque, l'apparition du portrait gravé de Mgr Plessis fut pour celle-ci l'occasion de se procurer à un prix abordable l'image de son évêque et de la répandre à volonté. Voici ce que L.-O. David écrivait à ce sujet:

Il est un portrait que l'étranger visitant le Bas-Canada trouve partout dans la demeure du riche comme dans la maisonnette du cultivateur, depuis les côtes de la Gaspésie jusqu'aux plaines de l'Ottawa. Et lorsque cet étranger demande quel est cet homme dont le peuple canadien conserve ainsi la mémoire et les traits remarquables, on lui répond: — C'est Monseigneur Plessis et chacun vante à l'envie les talents et les vertus de cet illustre évêque⁸⁵.

L'estampe vient glorifier la copie et vulgariser dans des milieux sociaux différents la signification de l'image en la fragmentant, ici encore, en de multiples significations de reconnaissance de l'autorité envers

l'évêque et ses bienfaits. La gravure pénètre dans la maison, s'installe dans la famille, tout comme le tableau qui prend place parmi les annales et les collections des institutions religieuses et des églises. Comme le mentionnait J. Laran, son action est émotive car, par cette proximité factice et ce sentiment de la propriété, elle attendrit les gens en les associant aux qualités prêtées à l'évêque⁸⁶. Plus encore, révérée, instrument de dévotion, la gravure s'identifie quelquefois à l'image sainte où elle se confond à de nombreuses estampes qui s'intègrent au décor et agrémentent dans des conditions de modestes dépenses les murs des humbles demeures.

Même si, en général, la qualité artistique des portraits de Mgr Plessis ne dépassent pas la très honnête moyenne, en revanche, ils sont d'une importance considérable pour une meilleure compréhension du rythme de développement de l'art du portrait religieux. Effectivement, ces images font état d'un intérêt documentaire, d'un processus de commémoration et témoignent d'une volonté de conscience historique de la part des commanditaires. Les multiples fonctions de la copie et de ses modalités nous permettent de dégager le message, tant sociologique qu'artistique,

que ces effigies d'ecclésiastiques apportent à leur époque. A ceux qui savent reconnaître les forces symboliques de ces oeuvres, elles peuvent apporter une satisfaction à la fois visuelle et intellectuelle.

CHAPITRE IV

ANALYSE STYLISTIQUE COMPARATIVE DES

PORTRAITS DE MGR PLESSIS

Le catalogue fourni en annexe adopte le classement traditionnel de la division par médiums et à l'intérieur de chaque section liste les oeuvres attribuées, par ordre alphabétique d'auteur, avant celles restées anonymes. Après avoir maintes fois envisagé différents cheminements pour l'analyse stylistique des vingt-sept portraits¹ du prélat, nous avons convenu dans un premier temps de respecter, pour l'analyse, l'ordre chronologique. L'aquatinte (no 24) devait donc figurer en tête de liste, ce tableau se situant en marge par sa facture, sa composition et sa datation. Il importait dans un deuxième temps de sélectionner, comme point de départ, un portrait qui servirait d'assise à notre argumentation. Nous avons choisi le premier des portraits peints à l'huile et pour lequel nous avons le plus d'attrait, en l'occurrence le portrait du Monastère

des Augustines de l'Hôpital-Général de Québec (no 8).
 A partir de ce tableau et en l'utilisant comme barème,
 il nous serait possible de formuler une analyse stylistique
 comparative des autres portraits, nous instituant, en quelque
 sorte, le médiateur de l'iconographie de Mgr Plessis.

Toutefois, dès les premiers pas, un classement
 des oeuvres s'imposait. Il s'agissait de les regrouper
 par affinité de mise en page, ce qui nous amena à faire
 quatre répartitions de groupe. Comme ces oeuvres
 semblaient se rattacher de près ou de loin à un prototype,
 le portrait exécuté par James (no 3), nous leur avons
 attribué la désignation suivante: groupes de la série
 James.

Ordre de classement stylistique des oeuvres:*

-- Aquatinte (no 24)

-- Monastère des Augustines de l'Hôpital-
 Général de Québec (no 8)

Groupe de la série James:

Groupe 1: portraits en pied

-- Musée du Québec (no 3)

-- Gravure (no 23)

* Pour fins d'analyse, l'ordre de classement établi ci-haut
 n'est pas le même que celui du catalogue (Annexe A).

-- Archives de l'Archidiocèse de Québec (no 22).

Groupe 2: portraits exécutés par Antoine Plamondon

-- Séminaire de Nicolet (no 6)

-- Galerie nationale du Canada (no 7).

Groupe 3: portraits de Mgr Plessis avec manuscrit

a) -- Séminaire de Nicolet (no 9)

b) -- Eglise Saint-Roch (no 10)

-- Evêché de Saint-Jean (no 11)

-- Archives de l'Archidiocèse de Québec (no 12)

-- Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu
de Québec (no 13)

c) -- Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière
(no 14)

-- Eglise Saint-Eustache (no 15)

-- Séminaire de Nicolet (no 16)

d) -- Archives de l'Archidiocèse de Québec
(no 17)

-- Collection Pierre Hamel (no 2)

e) -- Monastère des Ursulines de Québec (no 18)

Groupe 4: portraits de Mgr Plessis sans manuscrit

a) -- Séminaire de Québec (no 4)

-- Collection Michel Légaré (no 5)

b) -- Séminaire de Trois-Rivières (no 1)

-- Archevêché de Montréal (no 19)

- Monastère des Ursulines de Québec (no 20)
- Vieux Séminaire de Montréal (no 21)
- La tabatière (no 25)

Quelle est donc la première effigie de l'Evêque de Québec qui se révèle au grand public? Le 4 juillet 1811, l'annonce suivante est publiée dans la Gazette de Québec:

GRAVURES - Arrivé de Londres, un Portrait de Son Excellence Sir James Craig imprimé en couleurs dans le style actuel. - Aussi un Portrait frappant de Monseigneur Joseph-Octave Pléssis, Evêque de l'Eglise Catholique Romaine du Canada, imprimé de la même manière. Le prix est de quatre Piastres, sans cadres. Les souscripteurs ainsi que les Amateurs qui désirent avoir un Portrait son priés de s'adresser promptement afin d'avoir le choix d'une des meilleurs impressions, comme il n'en a été envoyé qu'un petit nombre qu'on pourra avoir chez Mr. JOHN GROUT, Rue St-Louis².

Cette situation quelque peu cocasse réunit, comme pour les vendre en paire, les portraits de deux adversaires³.

Les Archives publiques du Canada conservent deux portraits qui se font pendants: une aquatinte représentant Sir James Henry Craig⁴ et celle de Mgr Plessis⁵ qui constituent fort certainement les oeuvres annoncées à Québec à l'été

de 1811. Les deux personnages sont vus de profil, un format de représentation fort populaire à l'époque et préconisé par plusieurs artistes itinérants. En effet, Eliab Metcalf (actif 1785-1834)⁶, de passage à Québec pour quelques semaines en 1809 fait paraître cet avis dans Le Canadien:

PROFILS.

E. METCALF - A l'honneur d'informer respectueusement les Messieurs et Dames de cette Ville, qu'il a pris un appartement dans la maison ci-devant occupée par Joseph Mathons, où, par le moyen du Physiognotracé à patente il taillera ou peindra en Profil, les ressemblances les plus parfaites, et les exécutera dans un style supérieur d'élégance⁷.

L'utilisation du physionotrace évoquée par E. Metcalf facilitait l'exécution du dessin par l'utilisation d'un instrument composé de tiges articulées qui servaient à tracer mécaniquement la silhouette d'une personne. Ce procédé a possiblement été employé pour dessiner le visage de Mgr Plessis, ce qui expliquerait le manque de proportion entre la figure et le corps; l'on remarque particulièrement la petitesse et l'étroitesse du bras par rapport à la tête et l'amplitude exagérée de la partie arrière de la mosette par rapport au bras. L'oreille qui est trop grosse et mal rendue donne

l'impression d'avoir été collée et ajoutée après coup.

L'aquatinte peut donner l'illusion de l'aquarelle ou de la peinture à l'huile. Toutefois, la séduction de la couleur n'est pas très évidente dans la gravure (en teinte) représentant Mgr Plessis (no 24). Un traitement au pinceau fait au lavis laisse entrevoir des cheveux blancs et bouclés⁸ ainsi qu'une joue à peine rosée sur un fond noirâtre. Seule la calotte et la mosette, passant du vieux rose foncé au rose grisâtre, rappellent le fac-similé de l'aquarelle. Les éléments distinctifs sont peu nombreux: ils se composent d'un rabat⁹ et d'une croix pectorale en forme de croix latine. La rigidité du rabat est accentuée par l'aspect empesé des pointes qui, au lieu de retomber avec souplesse sur le camail, sont légèrement relevées comme si apprêtées de carton. La croix en or, qui semble par son anneau soulever le rabat, est vue de face alors que le buste du prélat se dessine de profil.

Si le tracé du visage est fidèle, il nous fait voir un homme grassouillet et prématurément vieilli pour ses quarante-sept ou quarante-huit ans. Le double-menton, la bouche charnue et mi-souriante suggèrent un goût pour la bonne chair. Le regard doux et un peu rêveur

se perd au loin. Ce portrait ne reflète ni les qualités administratives du praticien, ni son amour de la discipline si souvent soulignées par les historiens. Peut-être évoque-t-il le côté généreux et enjoué de son caractère? A noter que le portrait de Sir James Henry Craig le représente d'une manière plus détaillée et éloquente.

Pourquoi le portrait du Monastère des Augustines de l'Hôpital-Général de Québec (no 8) plaît-il? Jean Prévost disait "Un bon portrait n'est pas seulement celui qui ressemble au modèle, mais celui qui ne ressemble plus à rien d'autre"¹⁰. L'unicité du portrait de l'Hôpital-Général serait-elle à l'origine de notre intérêt? Sans doute, mais il tient de plus à l'expressivité du modèle qui projette une image touchante, attendrissante.

Ce portrait, attribué à Louis Dulongpré (?)¹¹, a été offert en 1818 à l'Hôpital-Général de Québec par l'abbé Jacques Odelin¹². Le donateur était aumônier des religieuses de 1817 à 1819. Il importe de souligner que Mgr Plessis a été soigné à cet hôpital pendant une période d'au moins trois mois en 1817, pour "un mal de jambes"¹³. Par conséquent, il serait intéressant d'émettre l'hypothèse que ce tableau aurait été peint sur le vif, durant l'hospitalisation du prélat. De plus, nous savons que

Dulongpré a fait un séjour à Québec en 1817 à l'occasion de l'exposition des tableaux de la collection Desjardins¹⁴. Par contre, l'attribution de ce portrait à Dulongpré ne semble s'appuyer sur aucun document précis¹⁵. Selon Morisset, ce tableau aurait été commandé par l'abbé Louis-Joseph Desjardins¹⁶.

Compte tenu de la remise en question des oeuvres attribuées à Dulongpré, si nous comparons le portrait de l'Hôpital-Général (no 8) à des tableaux "connus" de Dulongpré tels les portraits de Jean Dessaulle, Joseph Papineau¹⁷, James McGill, Isaac Todd¹⁸, Mgr Denaut¹⁹, Mgr Hubert²⁰ et La Mère Thérèse Geneviève Coutlée²¹, l'attribution nous apparaît discutable. Ces portraits présentent plusieurs caractéristiques communes qui ne sont pas particulières au tableau de l'Hôpital-Général (no 8). Les caractéristiques des tableaux ci-haut mentionnés sont mises en évidence par de nombreuses composantes telles l'éclat de la matière picturale, la vivacité des coloris et le traitement tridimensionnel de certains détails du costume²². Le rendu du visage est aussi remarquablement distinctif; des ombres vigoureuses soulignent les commissures des lèvres, les yeux et la ligne du nez conférant relief et modelé au visage; des coups de pinceaux irréguliers et dispersés accentuent l'assymétrie

et la broussaille des sourcils. Les mains, aux doigts courts et aplatis, sont quelque peu raides et figées. La touche est large et la pâte mince. Des zones claires sur le collet et sur l'épaule détachent le modèle d'un fond sombre meublé, dans certains cas, d'une table, d'un fauteuil, d'une tenture drapée, de rayons de bibliothèque, de livres, d'un encrier ou d'un coffret; le personnage tient soit un livre, un manuscrit, une aiguille à broder alors que Mgr Plessis dans le tableau (no 8) se présente seul et que le fond de toile est dénué d'objet. Le sens de la couleur, du modelé et de l'espace qui est très apparent dans les oeuvres de Dulongpré, ne se perçoit pas avec autant de force dans le portrait de l'Hôpital-Général (no 8).

Dans ce dernier, le coloris du fond de la toile, de la mosette, de la calotte et du rabat se limite à des nuances allant du gris anthracite au gris un peu plus pâle. Les galons, les boutons et les boutonnieres rouges ainsi que la doublure de même couleur, qui apparaît au poignet et au bas du camail dans la partie qui recouvre le bras, apportent un peu d'éclat à un coloris qui se voudrait plutôt terne, surtout si on le compare à la vivacité des couleurs utilisées ailleurs par Dulongpré. Toujours par rapport aux oeuvres de ce dernier,

les traits du visage se traduisent plutôt par la ligne que par la couleur, les ombres et les clartés sont plus atténuées, les sourcils dessinés au trait. Aucune volonté de rendre tactile la peau, ou les plis du visage, ne se discerne. La main du prélat, plus longue et effilée, esquisse, par contre, un mouvement qui imprime au portrait un élément de dynamisme.

Le personnage sort assez bien de la toile, cependant, le peintre témoigne moins d'aisance que Dulongpré dans l'utilisation de cette technique. Dans le portrait du prélat, l'artiste a utilisé la ligne claire, lumineuse, démarquée sur un fond sombre pour situer son modèle. Toutefois, l'accentuation des zones éclairées sur un côté du visage, sur l'épaule gauche, sur le bras et sur la chasuble produit un dégagement suffisant. Si le peintre a voulu souligner l'obésité du sujet, il s'est montré maladroit en exagérant l'ampleur du rochet dont la coupe vers le bas est factice.

Le costume de l'évêque n'est pas enveloppant et tombe avec raideur, le pli de la mosette étant presque métallique, à l'encontre des drapés moulants et gracieux du vêtement d'un Papineau, d'un Dessaulle ou d'un Denaut. Par contre, une similitude dans le souci du détail est

présente dans tous les tableaux. Il faut noter la délicate attention apportée à l'exécution de la croix pectorale, de la dentelle et du rochet. La croix, sur laquelle se lit l'inscription I H S et qui est réalisée avec beaucoup de minutie, revêt une chaleureuse luminosité à M^r Dulongpré. Quant au rendu de la dentelle, il se présente sous forme d'arabesques aux lignes sinueuses et décoratives. Mettant en parallèle le tableau de l'Hôpital-Général (no 8) avec les portraits de la série James, ce motif unique de volutes n'a pas d'échos dans l'exécution des vêtements des autres effigies. Autre spécificité, le modèle est représenté à mi-corps, la tête tournée vers la droite, à l'inverse des tableaux de la série James.

Au souci du détail, dans le portrait de l'Hôpital-Général (no 8), s'ajoutent la simplicité désarmante du personnage, la sobriété de la composition et la forme conique du modèle qui impriment à l'ouvrage une facture naïve. En ceci, il se rattache aux portraits de Mgr Hubert à l'Hôpital-Général de Québec et à l'Archidiocèse de Québec ainsi qu'au portrait de Mgr Plessis à l'Archidiocèse de Québec (no 22). Aspect intéressant de cette naïveté, elle provoque involontairement chez le spectateur une émotion touchante, un petit trouble que Roland Barthes désigne de punctum, parce qu'elle

"(...) remue en moi une grande bienveillance (...)"²³.

Sauf quelques exceptions, les oeuvres de la série James ne mènent pas à l'attendrissement, car l'artiste ne réussit pas à donner une image émouvante à cause de son incapacité à transmettre la véracité du personnage.

Le peintre a-t-il su traduire l'âme de son modèle dans le tableau examiné ici? Ce qui, en premier lieu, éveille l'intérêt c'est la vérité du personnage et l'honnêteté de l'analyse. La sensation que le prélat a posé pour ce tableau implique qu'il a été réel. Sa présence se fait sentir et cela de deux manières évidentes: par le regard et par le geste. Le geste du bras est pour ainsi dire, malgré sa raideur, défigé par la projection de l'ombre qui modifie sa démarche de quelques secondes. L'Evêque s'apprête à bénir ses ouailles, évoquant son rôle de pasteur. Sa main s'élève et le peintre, profitant de l'action simultanée, immobilise les deux mouvements. Le spectateur a l'impression de pouvoir traverser le moment de la pose et déclencher une narrativité en devinant l'ordre des événements. L'image du prélat implique qu'il a été, et même par la simultanéité de son geste, nous porte à croire qu'il est vivant, d'où le sentiment d'authenticité²⁴. Autre

connotation, s'il a été, s'il est vivant, sa présence se perpétue et revêt une continuité atemporelle qui reflète le souhait des propriétaires-commanditaires de projeter, dans l'avenir, l'image de leur présent pour affirmer leur pouvoir de témoignage historique. Cette concomitance du passé et de l'avenir dans l'image d'un réel (Mgr Plessis), le spectateur la saisit également dans le regard du modèle. Les yeux taquins et le sourire éloquent du prélat brûle d'une lueur, grâce à laquelle, se retrouvent à la fois l'instant passé, longtemps révolu, et l'avenir, perçu par un regard rétrospectif. Une complicité s'établit entre le modèle et le spectateur; à cause de ce regard complice, le portrait est animé et à son tour il anime le spectateur. L'oeil moqueur expose le côté enjoué du sujet alors que le sourire exprime deux réalités conjointes: la bonté et une certaine assurance, suggérant l'homme d'affaires, l'administrateur en devenir. Il y a autour de ce portrait une aura, qui, traversée par le regard de Plessis et par le dynamisme de son geste, témoigne de la réalité de son origine et rapproche le personnage du spectateur. L'Evêque de Québec est loin dans le temps mais on sent toujours sa présence; son portrait est plus qu'une annale iconographique, c'est l'image réelle du prélat, une image

vivante qui contraste avec le modèle stéréotypé du groupe de la série James.

A l'origine du second type de portraits qui nous concerne se trouve le portrait exécuté par John James (no 3). Ce peintre américain²⁵ arrive à Québec en 1815 et fait paraître une annonce dans La Gazette de Québec demandant "(...) une chambre à louer afin d'y exercer l'art de peindre le portrait"²⁶. En 1832, il était encore à Québec alors qu'il vient de terminer le portrait en pied de L.-J. Papineau²⁷. C'est probablement vers 1824 qu'il peint le portrait de Mgr Plessis. Ce tableau est offert à l'Evêque de Québec, le 25 janvier 1825, par les citoyens de Saint-Roch²⁸. A l'occasion de cette présentation Mgr Plessis réagit de façon élégante quoiqu'un peu timide: "L'adresse que les citoyens de Saint-Roch, m'ont présentée, au nombre de 86, avec un grand portrait que je ne sais où mettre. Hé bien! Je n'ai pas été fâché de l'aventure et je leur ai gracieusement répondu"²⁹. Et le prélat d'ajouter que "Conformément à votre désir, le portrait que vous présentez sera conservé soigneusement dans un des appartements de la maison attenante à l'église (Saint-Roch)"³⁰.

Cette représentation officielle et impersonnelle de l'Evêque de Québec, associée au sentiment de surprise qu'il a manifesté, nous amène à présumer que Mgr Plessis n'aurait pas accordé d'heures de pose à l'auteur de ce tableau, ce dernier témoignant d'une attitude distante et courtoise envers le prélat. Nous pourrions également supposer que le peintre, par manque d'habileté, n'ait pas su capter la personnalité du modèle ou qu'il ait tout simplement voulu réaliser un personnage qui symboliserait sa vision personnelle, ou celle que se faisaient les commanditaires, du portrait de l'Evêque de Québec. Il est à se demander si Mgr Plessis affectionnait ce tableau, car, selon l'abbé Bois, le prélat aurait fait cette déclaration: "Si je m'étais refusé à leur vœux [ceux des citoyens de Saint-Roch qui désiraient lui offrir le tableau] je leur aurais déplu et peut-être les aurais-je exposé à subir de plus grandes dépenses"³¹.

L'artiste trace une image non individualisée du prélat en tenue officielle, campé de manière précaire sur un fauteuil. On peut se demander si le peintre a choisi la position quelque peu insolite de son personnage à cause d'une difficulté technique ou dans le but de le représenter en homme d'action, se préparant à

rédigier des notes sur le manuscrit qu'il tient de la main droite? Le bras gauche est appuyé sur une table sur laquelle sont posés un crucifix, un livre (probablement un bréviaire) et le bonnet carré de l'évêque³².

Le bonnet et la croix pectorale soulignent son rang d'évêque, le crucifix et le bréviaire évoquent sa vocation de prêtre et le document rappelle son rôle d'administrateur.

La mise en page formée d'horizontales et de verticales, traversées de quelques lignes obliques, celles du manuscrit, du giron et du dallage, présente au haut et au bas du tableau deux espaces vides: un arrière plan noirâtre et un carrelage à peine perceptible, timide tentative de perspective. La table, le modèle et le fauteuil sont alignés entre ces deux zones inactives imprimant à la composition un caractère statique, composition que Morisset qualifiait de "(...)mal meublée"³³. L'artiste qui a quelque mal à situer les objets dans l'espace pictural, ne parvient pas à créer l'impression d'un espace viable autour de son modèle. Toutefois, il réussit à donner une certaine profondeur à la toile en utilisant la table, la chaise et l'angle de la chambre pour tenter de faire ressortir le personnage.

Ce tableau semblerait être le premier portrait en pied d'un évêque au Bas-Canada. L'importation d'oeuvres de la collection Desjardins, en particulier le Portrait de Pie VI³⁴ (portrait appartenant à Mgr Plessis), aurait pu stimuler le peintre qui voulait, en dépit de ses moyens limités, donner à l'Evêque de Québec un prestige qui est celui de sa charge; il est aussi plausible de penser qu'il se serait inspiré de gravures américaines telles les nombreuses illustrations du portrait de George Washington. Bien que dans le tableau dépeignant le pape, le personnage et les objets qui l'accompagnent remplissent presque entièrement la toile et proposent un sentiment de rapprochement, il n'en est pas ainsi pour la figure de Mgr Plessis qui, coupé du spectateur, produit un effet d'isolement. La position du prélat est ambiguë par rapport au fauteuil. Compte tenu de son orientation, le côté fuyant du modèle accuse une erreur de perspective. La projection horizontale du bras et de la main droite scinde le tableau en plein centre. Tous ces éléments, davantage accentués par la rigidité du personnage, attestent d'une manière stylistique malaisée. Nous pouvons avancer que James, ayant un talent plutôt modeste, ait préféré quitter les Etats-Unis pour tenter sa chance à Québec plutôt que de rivaliser avec les Gilbert Stuart (1755-1828), Charles Willson

Peale (1741-1827), Thomas Sully (1783-1872) et Washington Allston (1779-1843). Toutefois, dans le portrait de L'abbé Jos. Signay que James réalisa pour l'église Notre-Dame de Québec, il faut signaler le rendu du visage et plus particulièrement la souplesse et la qualité décorative des nombreux plis de son costume³⁵.

Tandis que le tableau de Saint-Roch (no 3) en impose en raison de son grand format, l'évêque, cependant, projette l'image d'un personnage anodin et hésitant, quoique digne. A l'encontre du portrait de l'Hôpital-Général (no 8), le spectateur ne respire pas la présence du référent. James ne fait pas vivre son modèle hors de l'instant, il reste figé dans son image, dans son moment et ne suscite aucune connotation de temps excluant toute démarche de narrativité. Le message étant explicite: voici le portrait officiel de l'Evêque de Québec, portrait en pied dans le grand genre, visant la représentation symbolique plutôt que la ressemblance physique, soulignant les attributs, confirmant l'autorité religieuse du prélat et son rôle d'administrateur; la narrativité est contenue et circonscrite à l'intérieur du tableau. Nous savons dès lors qu'il est Le portrait officiel, qu'il a été commandé

et que sa destination est définie. Il exclut toute possibilité de connotation, de second sens. Le caractère hermétique du modèle empêche le spectateur de rentrer dans son espace, alors qu'au contraire, dans le portrait de l'Hôpital-Général (no 8), le regard taquin, le sourire aimable et le geste en suspens du prélat l'invite dans son espace.

L'artiste, qui n'a pas étudié les formules d'académie et les artifices de la perspective picturale, arrive difficilement à maîtriser le sens du volume et de la texture. Le visage du prélat est rendu presque sans modelé. Une ligne droite dessine les lèvres. Le menton est mis quelque peu en relief par une ombre tracée à l'angle du cou. Les yeux, ombragés, fixent le spectateur mais ne laisse percer qu'une infime étincelle de vie. Le bras est raide, plat et linéaire. Le giron ne suggère pas la rondeur des cuisses. Le peintre semble posséder peu de connaissance sur le rendu de l'anatomie humaine.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le tableau semble vouloir se séparer en deux parties dans le sens de la largeur. Alors que la section du haut

est traitée en aplat (visage, mosette, bras et giron), il est curieux d'observer que James interprète la seconde moitié de la toile avec un art plus accompli du rendu; il s'attache soigneusement aux reflets des tissus, aux plis de la nappe qui tombent avec souplesse, à la qualité tactile de la dentelle et du gland qui épousent, dans leur chute, le mouvement du corps. L'artiste se serait-il inspiré d'un autre tableau pour le bas auquel il aurait superposé le portrait du prélat? Ce tableau officiel qui deviendra le prototype de nombreuses effigies du prélat brosse, malheureusement, un portrait terne et banal de Mgr Plessis.

Comme il était coutumier au début du siècle dernier, le portrait de Mgr Plessis fut "tiré"; à noter, cependant, que sur la gravure (no 23) l'image du prélat n'est pas inversée. A l'époque, il y avait parfois synonymie entre les termes gravure et miniature. C'est ainsi que M. Bibaud affirmait, en 1827: "C'est au même Mr. James que nous devons le portrait en miniature de feu Mgr Plessis"³⁶. Au dossier John James du Centre de documentation du Ministère des Affaires culturelles, il est fait mention que le tirage de cette gravure (no 23) a été effectué à New York par Asher B. Durand (1796-1886) d'après un tableau peint par James. Selon

un texte inédit de l'abbé Bois, le coût de ce portrait, gravé peu de temps après la mort du prélat, aurait été défrayé par les habitants de la ville de Québec. Une vingtaine d'années plus tard, une nouvelle impression était réalisée et plusieurs effigies de l'Evêque de Québec vinrent orner "(...) les salons des citoyens un peu aisés des villes et des campagnes"³⁷.

Il se pose un problème portant sur l'identification de la gravure avec le tableau peint par James. Une première observation rapide laisse voir deux mises en page différentes. Effectivement, sur la gravure le sujet est représenté debout, plutôt qu'assis; le fauteuil a été retiré, le bonnet carré a fait place à un encrier et à un livre; des papiers-parchemins viennent s'ajouter aux objets déployés sur la nappe. Avantageusement, le tableau a été coupé du bas et le modèle poussé vers la gauche, établissant ainsi un espace viable entre les objets et le modèle, faisant davantage ressortir le personnage. Comment expliquer ce désaccord entre l'estampe et la peinture? Quelques hypothèses peuvent être avancées. L'inscription sur la gravure se lit comme suit: "Painted by James - Eng. by Durand". Selon un premier scénario, Durand serait

venu à Québec faire un dessin d'après le portrait de Mgr Plessis, le tableau étant difficilement transportable en raison de sa grande taille. Or nous devons rejeter cette hypothèse car nous n'avons trouvé aucune documentation suggérant une visite possible de Durand à Québec. Dans un deuxième scénario, James aurait peint un plus petit tableau du prélat et l'aurait fait parvenir à Durand pour fins de reproduction, ce qui d'ailleurs était d'usage courant pour faciliter le travail du graveur³⁸. Ce petit tableau aurait pu servir d'esquisse préliminaire au portrait en pied (no 3) que James aurait modifié subséquemment. Selon le troisième scénario, Durand aurait reçu l'esquisse du portrait en pied (no 3), ou même un dessin, qui aurait figuré un personnage soit assis, soit debout et aurait exercé une certaine latitude dans l'interprétation du sujet afin de manifester son propre talent d'artiste. Ce cas n'est pas sans précédent. Il a été signalé dans le cadre de l'exposition La pierre parle - La lithographie en France, 1848-1900³⁹. Vient s'ajouter à ces trois scénarios une note discordante. Comment interpréter cette affirmation de l'abbé Bois au sujet de la gravure: "Ce portrait [de Mgr Plessis] a été gravé sur acier à New York, par un artiste français, Durand, peu de

temps après la mort de l'Evêque. Le travail en est exact, soigneux"⁴⁰?

Quoi qu'il en soit, la version gravée par Durand présente une mise en page mieux réussie que celle connue de James. C'est grâce à la variété des objets sur la table et à leur dynamisme que la composition est unifiée. Ces objets qui figurent symboliquement l'action du personnage évoqué, insistent sur son rôle d'administrateur. L'espace représenté est mieux défini et donne vraiment l'illusion d'un coin de chambre. L'artiste joue du contraste entre les effets d'éclairage et le modelé pour souligner la rotondité du prélat. A l'instar de nombreux peintres de sa génération, Durand s'applique à décrire avec minutie les détails du costume et des étoffes. Il porte un soin particulier à la qualité tactile du manuscrit et de la dentelle, au creusement des plis de la nappe, du rochet et de la manche qu'il réussit à rendre avec plus d'habileté que James.

A cause de son petit format la gravure devient plus facilement disponible et permet de rapprocher le modèle du spectateur. L'évêque quitte son emplacement

pictural pour venir prendre place dans la maison d'un public aisé ou même moins fortuné. Même si l'image n'est pas frontale, elle devient prédominante par le medium qui lui confère une disponibilité en permettant à l'Evêque de Québec de s'offrir à la vision de plusieurs personnes. A cause, justement, de son procédé technique de reproduction qui la rend actuelle et accessible à plusieurs, l'image propagée par la gravure perd sa capacité de diffuser son aura; comme l'explique Walter Benjamin, l'image est pour ainsi dire dépouillée de son voile, de son unicité⁴¹.

Asher B. Durand, qui aurait reproduit environ soixante-dix portraits d'après des tableaux d'autres artistes, était un graveur américain de premier ordre, établi à New York⁴². Dans la quarantaine, il délaissa l'estampe pour la peinture et concentra ses efforts et son talent à l'art du paysage, pour devenir un des maîtres de la Hudson River School. Se remémorant son activité de graveur, il la décrit de la manière suivante:

(...) the most humiliating work I ever did. I used to get them up /the prints/ in conjunction with the painter. The general public would not buy them, so we

had to appeal to the ministers and the congregations; and hawking them about in this way, by personal appeals, I barely made a living by engraving them⁴³.

Si l'on considère que ces images populaires étaient les seules que pouvait s'offrir une clientèle de moindre aisance, clientèle que Durand désavoue, elles avaient leur raison d'être en répondant à un plus grand dénominateur social, aux goûts et aux besoins du milieu.

Le dernier des portraits en pied figurant Mgr Plessis, que nous allons examiner, est celui conservé aux Archives de l'Archidiocèse de Québec (no 22). Il est unique en son genre. A propos de ce tableau on retrouve dans les Archives la mention suivante: "Portrait de Mgr Plessis (pied en cap) vêtu des ornements pontificaux (...) oeuvre d'un peintre naïf, vers 1815 (...). Don de l'abbé E. Quertier en 1872"⁴⁴.

C'est le seul tableau de la série James qui montre le prélat habillé en costume officiel pour la célébration de la messe pontificale⁴⁵. Il porte la mitre et l'anneau épiscopal gemmé d'une améthyste, attributs de sa fonction. La crosse, qui symbolise le bâton du

pasteur des âmes, rappelle la juridiction spirituelle de l'évêque. La croix pectorale, réduite, est à peine suggérée. Doublée de rouge foncé, la chasuble est décorée de motifs floraux rouges, verts et dorés sur fond blanc. Ici encore, comme dans les autres oeuvres étudiées, le peintre est attentif aux détails. Il s'attache avec diligence aux tissus et aux ornements décoratifs du tableau.

La position ambiguë des pieds enveloppés de sandales blanches brodées d'or, l'attitude gauche et raide d'une main gantée qui semble en suspens devant la poitrine et de l'autre qui s'agrippe à la crosse, le port guindé du modèle, tous ces éléments attestent du caractère naïf de l'oeuvre. Toutefois, le rendu de la tête, se raccrochant maladroitement au corps rapetissé du personnage, démontre une certaine connaissance des formes. Il est concevable de penser que l'auteur se serait inspiré, pour la tête, de l'estampe gravée par Durand (no 23). Effectivement, perçue d'un même angle, elle offre assez de similarité avec le visage dessiné par Durand, pour établir un rapprochement. Il est intéressant de noter que la gravure (no 23) et le tableau de l'Archidiocèse de Québec (no 22) sont de dimensions à peu près semblables.

La mise en page de ce tableau anonyme diffère totalement de celle des autres portraits de Mgr Plessis. Un autel encadre le modèle sur la gauche. Le peintre aurait-il voulu évoquer le maître-autel de l'église Notre-Dame de Québec, oeuvre de François Baillairgé?⁴⁶ Il est loisible de supposer que l'artiste ait choisi de souligner, en reproduisant ce tabernacle, les années que Mgr Plessis passa à Notre-Dame en tant que curé. A l'arrière plan, la colonne qui se dresse semble surgir soudainement à la droite de la tête du modèle à l'exemple du Saint-Louis tenant la couronne d'épines d'Aide-Créquy⁴⁷. Alors que, dans le tableau de ce dernier une série de colonnes placées à différents niveaux favorisent la représentation du personnage dans l'espace, il n'en est pas ainsi dans le portrait du prélat. Au milieu du décor, le modèle est perdu car le lieu représenté est spatialement équivoque. On n'arrive pas à visualiser la configuration de l'endroit où le personnage et les objets picturaux se situent. L'espace est disjoint. Le principal souci de l'artiste était probablement la fidélité à une conception religieuse qu'il se faisait de l'évêque, personne presque sacrée qu'il associe à une image sainte. Son art est pour ainsi dire hiératique, ce qui explique l'attitude

figée et immobile du sujet.

Comme précisé plus haut et souligné dans l'analyse du portrait de l'Hôpital-Général (no 8), cette oeuvre est de facture naïve. Elle exprime la simplicité, la vérité et l'innocence et dans un sens, elle n'est pas sans charme, sans séduction et même sans originalité.

"Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai"⁴⁸ remarquait fort à propos Diderot. Quelques détails touchants, la pose candide du modèle dans son ensemble, la main gantée apposée sur le coeur, la position des pieds, déclenchent un émoi, une perturbation, un punctum.

Parce que les oeuvres de Plamondon (nos 6,7) facilitaient la transition de l'analyse des portraits en pied aux portraits en buste, elles ont motivé notre choix comme deuxième groupe de tableaux de la série James. Elles sont connues en deux versions: un portrait montre le prélat à mi-corps (no 7), l'autre le figure en buste (no 6).

La première version du portrait de Mgr Plessis réalisée par Plamondon est celle qui d'après Morisset aurait été commandée par "le supérieur du Séminaire de

Nicolet"⁴⁹ et qui serait toujours conservée dans cette institution. L'artiste cherche peut-être à s'inspirer du Portrait de Pie VII d'après Wicar, ou 'veut-il' tout simplement poursuivre la tradition des portraits en buste établie depuis Mgr de Laval? Cet ouvrage fort probablement servit de modèle à la seconde version (no 7) qui fait maintenant partie de la collection de la Galerie nationale du Canada. Plamondon s'est largement servi du tableau de James (no 3) pour créer ses deux versions. Alors que dans l'oeuvre de James, le modèle est cependant immobilisé dans son image, Plamondon propose au contraire un portrait qui véhicule un message allusif et déclenche, comme dans la toile de l'Hôpital-Général (no 8), une démarche narrative.

Antoine Plamondon quitta l'atelier de Légié chez qui il était apprenti⁵⁰ pour ouvrir son propre studio vers le mois de mars 1825⁵¹. Il aurait certainement aperçu Mgr Plessis de son vivant. Puisqu'à l'époque Plamondon était jeune, peu connu et ne faisait que débiter en peinture, il lui aurait été difficile, si non impossible, d'obtenir de l'Evêque de Québec une séance de pose. De plus, ayant relativement peu de métier, il préférerait sans doute s'appuyer sur un portrait

déjà peint, probablement bien considéré à l'époque, et facilement accessible.

Dans le tableau de la Galerie nationale du Canada (no 7) Mgr Plessis est portraituré mi-souriant, assis sur un fauteuil (identique à celui du tableau de James), tenant à la main un bréviaire sur lequel se lit l'inscription BVRM⁵². Le bréviaire substitué au manuscrit précise la fonction sacerdotale et spirituelle du prélat plutôt que son poste d'administrateur. Une étole, à l'encontre des usages ecclésiastiques, est portée sur la mosette⁵³. Soit que Mgr Plessis, suivant l'exemple des évêques français, dérogeait à la règle ou soit que l'artiste, s'inspirant du Portrait de Pie VI, choisissait de revêtir son modèle de cet élément décoratif. Notons que le portrait de Nicolet (no 6) met en scène le prélat, arborant aussi l'étole. Cette pièce de vêtement, ne devant servir qu'à l'administration des sacrements ou pendant l'office de la messe, fait à nouveau référence à la mission sacerdotale déjà insinuée par la présence du bréviaire.

Les deux tableaux révèlent une tête généreusement carnée, assez bien modelée, qui se détache sur un fond

soit gris-noir (no 7), soit gris-mauve (no 6).

Il faut souligner ici la beauté particulière du visage du tableau de Nicolet (no 6). Ses qualités esthétiques sont mises en valeur par l'harmonie des couleurs, le sens intimiste, le charme de l'impromptu et surtout par l'expressivité des yeux et la douceur du regard. Par comparaison, la figure du tableau de la Galerie nationale (no 7) apparaît soignée. Serait-ce l'effet de la répliquée ou le résultat de la restauration qui aurait conféré au modèle cette peau tendue et porcelainée?

Dans les deux versions une qualité de douceur est confirmée à des degrés différents, par l'ovalité de la tête, la courbe de la chaise et les parties arrondies et charnues du corps. Les tonalités pastels des tissus bien jetés, le chatoiement de la soie de l'étole, les dessins délicats et sinueux de la dentelle complètent cette douceur. Viennent s'ajouter la finesse des motifs floraux et de la bordure de l'étole qui, avec les autres éléments, contribuent à donner un souffle humain au modèle. De l'accord entre les rouges-rosés, les blancs, les gris pâles des étoffes et les reflets bleutés des parties ombrées, Plamondon joue habilement dans un registre de coloris bien distinct de celui du tableau de l'Hôpital-

Général (no 8) ou de celui du portrait en pied de Saint-Roch (no 3). Les tons pastels de l'artiste contrastent vivement avec la manière sombre des auteurs des œuvres citées plus haut.

La douceur qui se dégage des deux tableaux produits par Plamondon, la dimension humaine du personnage et l'addition du bréviaire au portrait à mi-corps invitent l'observateur au recueillement et à la méditation spirituelle.

La prochaine version du portrait de l'Evêque préfigure un artiste plus au fait des techniques que la plupart de ses contemporains, compte tenu que l'œuvre aurait été exécutée à peu près à la même période que la majorité des effigies de Mgr Plessis. Le tableau du Séminaire de Nicolet (no 9), probablement un legs de l'abbé Louis-Marie Cadieux qui l'aurait cédé en 1838⁵⁴, révèle une meilleure connaissance de la composition. La position du personnage dans l'espace pictural est mieux déterminée. L'application de la peinture, le modelé, le rendu de la couleur réussissent à présenter une image un peu plus convaincante que dans la plupart des autres portraits de la série James.

Vêtu d'un rabat, d'une moquette violette ornée de boutons et de galons pourpres, la croix épiscopale sur la poitrine, Mgr Plessis se tourne vers le spectateur avec une expression mêlée de sérénité et de bien-être. S'ajoute ici un habile modelé du visage ainsi que de délicats reflets lumineux sur le front et sur le lobe de l'oreille droite. Son beau visage, légèrement rosé, est encadré de cheveux gris et souples, parsemés de quelques mèches blanches. L'artiste fait la preuve de son talent dans le rendu du rabat qui, légèrement relevé, suggère un mouvement. Dans les plis des drapés qui tombent avec souplesse, dans la transparence de la dentelle ainsi que dans l'harmonie des couleurs, il fait état d'un sens du réalisme assez développé.

La composition qui se veut sobre est animée par le scintillement de la croix, par l'emplacement du fauteuil, dont on entrevoit seulement le coin garni de boutons dorés, sur lequel le modèle est confortablement assis. L'inclusion d'un élément nouveau, le manuscrit entrouvert, signale aussi bien l'infatigable épistolier que l'administrateur compétent. Cette mise en page du sujet, figuré en buste et tenant un parchemin, a été répétée au moins neuf fois.

Il y a chez le créateur du tableau de Nicolet (no 9), un soin de comprendre le modèle et un désir du beau métier. Vu le fini de l'exécution de cet ouvrage, il s'avère improbable que ce portrait soit de Roy-Addy, malgré l'attribution établie par Morisset⁵⁵. Serait-ce "(...) le buste du prélat /que/ le célèbre James aurait été appelé à peindre (...) "⁵⁶ avant d'entreprendre son grand tableau? Cette supposition n'est guère plausible si l'on compare la liberté de facture de l'auteur du tableau de Nicolet (no 9) à celle de James dans le portrait en pied (no 3); elle pourrait s'avérer vraisemblable si la toile de Nicolet (no 9) était mise en rapport avec le portrait de L'Abbé Jos. Signay exécuté par James⁵⁷. Une autre hypothèse pourrait être soulevée qui semble plus valable. Serait-ce le Mgr Plessis, oeuvre non localisée, cité dans les Archives Madeleine Hamel?⁵⁸ En effet, le tableau de Nicolet (no 9) pourrait-il être rattaché à la première manière de Théophile Hamel? Rappelons que Hamel, qui avait étudié sous Plamondon depuis 1834, aurait pu s'inspirer d'un des portraits du prélat réalisé par ce dernier..

Le tableau de Nicolet (no 9), qui a été placé en tête de ligne, sert d'entrée en matière pour le troisième

groupe de portraits en buste qui possèdent une mise en page analogue, l'évêque tenant un manuscrit. Les tableaux en provenance de l'église Saint-Roch (no 10) de l'Evêché de Saint-Jean (no 11) des Archives de l'Archidiocèse de Québec (no 12) et du Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (no 13) sont en tous points remarquablement identiques. La parenté entre les trois autres portraits faisant partie du sous-groupe 3c dont l'un est conservé au Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière (no 14), l'autre à l'église Saint-Eustache (no 15) et le dernier au Séminaire de Nicolet (no 16) tient à quelques affinités dans le rendu du visage. Ce facteur les distingue du sous-groupe 3b sans toutefois, à cause de leur composition, nier leur appartenance à cette même catégorie. Ouvrages de la fin du XIXe siècle, les deux tableaux du sous-groupe 3d des Archives de l'Archidiocèse de Québec (no 17) et le portrait peint par Eugène Hamel (no 2) diffèrent par le modernisme (relatif) de leur style. Quant au dernier tableau isolé dans la troisième série, le tableau du Monastère des Ursulines de Québec (no 18), il se situe en marge par sa facture très primitive.

Les effigies du troisième et du quatrième groupe présentent certains traits caractéristiques

que l'on retrouve aussi bien dans l'oeuvre de James que dans celle de Durand. Afin de loger ces toiles dans les appartements des institutions religieuses, il importait de viser à une dimension d'environ 81 X 66 cm pour se tenir dans la bonne moyenne. Le portrait en buste devint le choix évident des artistes. En s'inspirant du tableau de James, il fallait supprimer certaines parties, ce qui d'ailleurs en facilitait l'exécution. Les uns choisirent d'interrompre la composition sous le bras droit (groupe 3), les autres reproduisirent le buste, sans le bras droit, ni le document (groupe 4). Cependant, l'élimination du bras gauche et son enfoncement dans l'espace pose une difficulté. Pour surmonter cet obstacle, la plupart des peintres laissèrent le côté gauche de la toile dans la pénombre, évitant ainsi de démarquer l'endroit exact de la chute du bras et d'en déterminer la perspective.

Le troisième type de portraits ne sort guère d'une formule figée, écrite avec rigidité. Il est évident que l'artiste ne s'est pas soucié de reproduire les traits physiques du prélat, ni d'en traduire le rayonnement psychologique. La qualité iconique de l'oeuvre semble avoir été de première importance. Le modèle

n'est pas placé dans un espace représentatif, car, qu'importe les effets de profondeur et l'illusion des volumes dans un art hiératique? La composition est monotone alors que le sujet occupe une position centrale; elle est statique, comparée au tableau de l'Hôpital-Général (no 8), car le bras n'implique aucun geste en instance de mouvement. La tête, assez inexpressive, est figée et raide comme le sont d'ailleurs le bras et la main. Le personnage semble être debout plutôt qu'assis, ce qui l'apparente au modèle de Durand. Les couleurs sont traitées en aplats et l'artiste tente d'exprimer le volume par la ligne. Il cerne son personnage d'un long trait. Le prélat semble avoir pris une physionomie émaillée par une exécution lisse de la toile.

Les couleurs sont ternes et grisâtres, sauf dans le tableau de l'Archevêché de Québec (no 12) ayant subi des repeints, ce qui n'assure pas toujours une fidélité avec les couleurs primitives. Même si à l'origine les teintes n'étaient pas éclatantes et la palette quelque peu restreinte, la transformation des couches peintes par le temps et la poussière ne nous permet pas de discerner le coloris initial. Les traces

de pinceau sont à peine perceptibles. Les chaires, cependant, sont demeurées rosées et laquées. Peut-être ont-elles subies des repeints? Le coloris moins éteint de la toile de James est relevé par l'apport du violet-rosé de la mosette, du rouge de la nappe et de la chaise; là aussi, les teintes se sont assombries avec les années. Les portraits de l'ensemble 3b s'apparentent davantage au tableau de l'Hôpital-Général (no 8) quant à la gamme réduite et au choix des couleurs.

Alors que la position du bras, de la main et du manuscrit tire son inspiration de l'oeuvre de James (no 3), la carrure du visage alliée à son aspect linéaire n'est pas sans rappeler celui de la gravure de Durand (no 23). Le maintien du manuscrit, l'angularité des traits, la linéarité de la facture et le regard du modèle qui fixe le spectateur, sans vraiment le voir, sous-entendent l'homme d'action, l'administrateur ferme et décidé.

Les portraits du sous-groupe 3b sont à ce point similaires qu'ils figurent sur la mosette le même nombre de boutons, que la chaîne de la croix pectorale tombe, dans tous les cas, en bordure du premier bouton visible et sous la fine pointe du rabat, que le rendu de la croix

est identique et que le motif décoratif de la dentelle suit un même parcours. De plus, si les modèles étaient superposés, ils n'en feraient plus qu'un tant les mensurations de la tête, du corps, du bras et du parchemin sont équivalentes. Cette concordance entre les oeuvres témoignent de la production d'un même artiste, demeuré anonyme. Les attributions de ces oeuvres à Légaré (nos 10,13) ou à Roy-Audy (nos 11,12) sont contestables car elles ne s'appuient sur aucun document précis. En les comparant au portrait signé par Roy-Audy (no 1) et à ceux attribués avec certitude à Légaré (nos 4,5), il est d'autant plus difficile de retenir les attributions. A supposer que le portrait de l'Archevêché de Québec (no 12) soit celui qui existait "(...) à l'époque de la mort de Mgr Plessis"⁵⁹, il aurait donc été exécuté avant 1825.

Quant aux peintures du sous-groupe 3c, elles montrent des affinités étroites par le rendu du côté fuyant du visage qui accuse une courbe trop abrupte du sourcil et de l'oeil; en accentuant la forme ovale de la tête et en faisant suivre au bras une trajectoire diagonale, l'artiste déroge quelque peu à la mise en page des portraits du type 3b.

L'allure rajeunie de Mgr Plessis caractérise le portrait de l'Archevêché de Québec (no 17). Ce tableau apparaît comme une oeuvre plus récente, probablement réalisée vers la fin du XIXe siècle. Il est possible que le peintre se soit inspiré de la tête exécutée par Plamondon (no 7), par son goût des formes rondes, de la matière porcelainée et des chaires carnées. A observer, la mine fardée et poudrée du modèle. La composition et le coloris se veulent un fac-similé des versions de la catégorie 3b. Caractéristique distincte, les doigts du modèle font moins bloc et présentent un auriculaire détaché tout comme dans le portrait de l'Hôpital-Général (no 8).

Pour ce qui est du tableau d'Eugène Hamel (no 2), à cause de son petit format, il revêt un caractère intime qui le différencie des autres portraits. La mise en page n'est cependant pas sans analogie avec celle des versions de ce troisième ensemble de portraits. Comme dans le tableau précédent (no 17), l'auriculaire réussit à se libérer et les doigts en général sont mieux articulés. Bien que la copie exclut le langage personnel, Hamel par sa représentation de la matière picturale, de la couleur et du modelé fait preuve d'adresse et de métier⁶⁰, quoique ce tableau offre une apparence un peu mièvre. Un

examen sommaire aux rayons ultraviolets a révélé des retouches au visage. Hamel, copiste consciencieux, reproduit de 1860 à 1880 un grand nombre de portraits d'ecclésiastiques.

La dernière effigie du groupe examiné ici est le tableau provenant des Ursulines de Québec (no 18). Le coloris limité et primitif ainsi que la manière gauche propose une facture artisanale. De plus, le traitement du modèle, surtout des chairs au verdaccio, confère à la toile une apparence verdâtre. Il faut remarquer les audaces prises par l'artiste dans la mise en page, le rendu des drapés et des doigts, légèrement repliés qui font état d'originalité et d'habileté. Les traits du visage étonnent car ils n'appellent immédiatement aucune figure des portraits de Mgr Plessis. De plus, l'artiste a tenu à remplacer le manuscrit par un livre, de couleur brune et de même dimension.

En abordant la quatrième classe de portraits, il importe de noter que les artistes, ayant décidé d'exclure le bras droit de la composition, font eux aussi face à un problème: comment fermer la toile par le bas? Un ceinturon à rayures plus ou moins définies ou espacées,

selon le cas, viendra accompagner le modèle et compléter la création picturale.

Attribué à Joseph Légaré, le portrait du Séminaire de Québec (no 4) faisait partie de la Galerie de peinture de Joseph Légaré; le Séminaire en fit l'acquisition en 1874⁶¹. En considérant que Mgr Plessis avait ses appartements au Séminaire de Québec et que, dans l'inventaire des biens de sa succession il est fait mention d'une dette de 27L qu'il avait contractée envers Légaré⁶², il n'est pas impossible de penser que cette oeuvre aurait pu être commandée par l'Evêque de Québec. Il y aurait même lieu de croire que Mgr Têtu se référerait à ce tableau, plutôt qu'au tableau de l'Archevêché (no 12), lorsqu'il mentionnait l'existence d'un portrait du prélat dans l'antichambre de l'évêque. Pour ce qui est de l'autre portrait de Mgr Plessis dû à Légaré et faisant partie de la collection Michel Légaré (no 5), il est resté dans la famille depuis que Geneviève Damien, veuve du peintre, le rachetait en 1872⁶³. Il s'avère difficile de déterminer lequel des deux portraits a été exécuté le premier et lequel a été exposé dans les salons de Madame St-Julien à Montréal, en 1842⁶⁴.

Dans les deux portraits, Légaré reprend la pose

des versions de la troisième série. Il propose cependant un environnement plus sobre, compatible avec le côté ordonné de la personnalité de son modèle. Le personnage, figuré sans manuscrit et partant moins actif, ne se détache pas très bien d'un fond uniformément sombre. Le peintre souligne ici quelques éléments du costume en s'attachant aux détails: il réussit certains effets d'éclairage par le scintillement de la croix et de la chaîne; le galon et les boutons pourpres animent un vêtement gris-violet que le temps a noirci; pour ce qui est du rabat, il fait effet de plastron. Le visage, aux chairs gris-plombé dans l'un des portraits (no 4) et rosées dans l'autre (no 5), affiche une connaissance du modelé où se réfléchissent quelques accents de lumière. Le modèle ne s'impose pas, car le peintre tentant de déchiffrer sa personnalité, n'a pu saisir le côté énergique de son caractère; par ailleurs, il a su, à l'exemple de Plamondon, lui donner une dimension humaine. L'image produite n'est pas si impersonnalisée, et par conséquent moins iconique, que dans la majorité des oeuvres du troisième ensemble.

Laurier Lacroix a soulevé l'hypothèse qu'un de ces tableaux (no 5) ne serait pas de la main de Légaré⁶⁵.

Soulignant le rendu du modelé plus développé dans le portrait (no 5), la manifestation, à travers le pigment, de la préparation au blanc de plomb dans le tableau du Séminaire de Québec (no 4) et une différence de traitement dans l'ensemble, il envisageait, sous réserve, la possibilité d'une production d'atelier. Son argumentation est valable. Toutefois, vu que le peintre décrit le costume et ses accessoires en y apportant un soin identique dans les menus détails (rabat, chaîne, croix, boutons), vu qu'à l'époque, les artistes, souvent par manque de métier, travaillaient de manière inégale (ce que nous avons pu constater dans les deux portraits exécutés par Plamondon) et vu que l'attribution à Légaré s'appuie d'une part sur une documentation solide, d'autre part sur une attestation des descendants de l'artiste, il est admissible de retenir l'attribution des deux portraits à Légaré. Ces deux oeuvres ne témoignent pas du talent de l'artiste-copiste. Il est loisible de penser qu'elles indiquent plutôt, comme l'affirme Porter, une absence de prédilection pour ce genre de peinture⁶⁶.

La mise en page du portrait de Mgr Plessis conservé au Séminaire de Trois-Rivières (no 1) se rapproche

de celle des portraits peints par Légaré (nos 4,5).

Cette oeuvre est un don de l'abbé Dusablon au Séminaire de Trois-Rivières⁶⁷. Morisset écrit qu'il y a une copie du portrait de Mgr Plessis au Séminaire des Trois-Rivières peinte par Jean-Baptiste Roy-Audy⁶⁸. De plus, il est fait mention de ce tableau dans l'Inventaire des oeuvres d'art du Séminaire de Trois-Rivières⁶⁹.

Michel Cauchon l'attribue également à Roy-Audy⁷⁰. Cette attribution apparaît vraisemblable; de plus une analyse aux rayons ultraviolets⁷¹ a décelé la signature du peintre, ensevelie très profondément sous plusieurs couches de vernis et de saleté, attestant qu'elle remonte fort probablement au moment de l'exécution.

Roy-Audy n'a pas reproduit une copie fidèle des autres versions des groupes 3 et 4. Tout comme Légaré et Plamondon, il a humanisé son personnage, s'éloignant de l'attitude stéréotypée du modèle de plusieurs versions, notamment celles de la troisième catégorie. Il réussit à y inscrire ce qui, selon Cauchon, serait la marque personnelle de son style⁷². Observons un traitement inégal dans le rendu du visage. Le sourcil droit montre une rangée de poils épars alors que celui de gauche trace une ligne courbe nette et dure. L'oeil droit est entouré

d'un pli profond et d'un cerné foncé, alors que l'oeil gauche est surtout caractérisé par le dessin bien défini de l'iris. A noter l'ombre sous le nez qui rejoint celle de l'angle de la bouche. Le rendu linéaire des cheveux cerne le contour du visage donnant à la coiffure l'aspect d'une perruque. Trait distinctif, la mosette partiellement déboutonnée invite l'évêque à y glisser sa croix, geste qu'il posait dans l'intimité. Ce sens actif et intimiste est repris dans le tableau des Ursulines (no 20) et dans celui de l'Archevêché de Montréal (no 19). Ces trois oeuvres sont aussi reliées par un rendu identique de la croix pectorale. Autre innovation, la chaîne qui est représentée par deux cordonnets enroulés, apparaît à gauche du rabat.

Bien que ces trois oeuvres montrent des affinités étroites (même mise en page dépouillée et même manière de reproduire certains détails du costume), deux d'entre elles, les portraits de Montréal (no 19) et de Trois-Rivières (no 1), sembleraient réunir plus de traits communs. En effet, une lumière uniforme, un dessin linéaire qui se perçoit surtout dans les traits de la figure, l'angularité du visage, une raideur dans l'attitude du personnage contribuent à mettre ces deux oeuvres en parallèle. Toutefois, la mèche de cheveux garnissant

le côté gauche du visage dans le portrait de Trois-Rivières (no 1) fait place à un pentimenti cachant la mèche dans le tableau de Montréal (no 19).

L'énigme proposée par le portrait conservé chez les Ursulines (no 20) est de taille. Les religieuses⁷³ et Michel Cauchon⁷⁴ attribuent ce tableau à Roy-Audy. En supposant que cette peinture n'ait pas été retouchée⁷⁵, l'attribution serait peu vraisemblable puisque Roy-Audy ne possédait pas le savoir-faire technique pour représenter, avec une telle compétence, le modelé du visage et la subtilité du jeu d'ombres et de lumières. Par contre, le rendu maladroit du corps, qui pourrait suggérer une facture à la Roy-Audy, ne cadre pas avec la représentation habile de la tête. Notons le manque de perspective dans l'exécution du côté fuyant du personnage et la carrure exagérée de l'épaule droite. Dans la conjecture qu'une retouche ait été réalisée, l'attribution à Roy-Audy resterait plausible. Une lettre de l'abbé Louis-Joseph Desjardins mentionnant l'envoi aux Ursulines, en 1842, d'un "(...) Buste Eppal qui n'aurait pas de main (...) "⁷⁶ met en doute la date 1818 inscrite derrière la toile (no 20). Etant donné la provenance de ce tableau, son auteur se serait-il

inspiré de celui de l'Hôtel-Dieu (no 13), supprimant le bras et les mains et partant simplifiant son exécution?

Très enfumé et présentant des taches de moisissure, le portrait conservé au Vieux Séminaire de Montréal (no 21) est à ce point recouvert de chanci qu'on y distingue à peine le personnage. Dans son état actuel de conservation, il est impossible de procéder à une analyse stylistique. Il semblerait se rattacher au portrait peint par Roy-Audy appartenant au Séminaire de Trois-Rivières.

Le portrait de Mgr Plessis exécuté à l'aquarelle sur ivoire, serti dans le cadre de la tabatière, couronne avec grâce cette mosaïque d'oeuvres. Dans le catalogue du Musée du Québec, la tabatière (no 25) est identifiée comme étant une oeuvre française v. 1771-1772 ayant appartenu à Mgr Plessis⁷⁷. Il se pourrait que l'Evêque de Québec en ait fait l'acquisition lors de son voyage en Europe de 1819 à 1820, ce qui pourrait supposer qu'il y ait fait peindre la miniature sur place. Par contre, une lettre de l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins à l'abbé Pierre-Flavien Turgeon nous apprend que le portrait du prélat n'aurait pas été réalisé en Europe:

(...) Nous regrettons d'avoir manqué ici un grand coup! "C'est le portrait de Mgr." — il y aurait à se pendre. Je ne sais comment cela m'Est Echappé. Si j'avais seulement les petits moyens d'un demi Lord, je sauterais à Londres pour réparer cela. — (...) ⁷⁸

L'aquarelle peinte sur ivoire étant au goût du jour en Amérique, il est possible que le portrait fut exécuté par un peintre oeuvrant au Bas-Canada. En effet, plusieurs miniaturistes pratiquaient cet art au Québec ⁷⁹.

Le résultat du travail de l'orfèvre et du peintre crée une oeuvre d'art, en l'occurrence la tabatière, diffusant l'image d'une personne et satisfaisant au désir de paraître. La pratique de l'enrichir d'un portrait peint était assez courante à l'époque. L'intérêt de cette pièce d'orfèverie réside dans son utilisation. Destinée à Mgr Plessis, elle établira une exclusivité d'appartenance qui limitera sa propagation aux visiteurs-amis ou aux visiteurs-officiels. Son but sera, comme pour la peinture et la gravure, de promouvoir l'image de l'Evêque de Québec, quoique pour un public proche et partant plus restreint. Circulant dans le privé, elle ne revêt que dans certaines circonstances son caractère

de portrait-symbole; parfois, elle rejoint plutôt le domaine des arts décoratifs.

Dans une première alternative, si la tabatière a été donnée en cadeau à Mgr Plessis, il serait intéressant d'examiner la motivation de ce don. S'il est fait en geste d'amitié, le désir du donateur serait d'offrir à l'ami, Joseph-Octave Plessis, un objet précieux qui en même temps immortaliserait son image; cette image, tout en personnalisant l'objet, remplit une fonction purement décorative. Si par contre, l'oeuvre d'art a été offerte en témoignage de gratitude ou dans le but d'obtenir une faveur⁸⁰, elle rejoint en quelque sorte le portrait signe de reconnaissance et le portrait symbole d'autorité religieuse et spirituelle décrit dans le chapitre précédent.

Considérant l'hypothèse où Mgr Plessis aurait lui-même fait peindre son portrait, ce geste aurait été motivé par vanité dans le but de faire état soit de son importance, soit de son autorité. Cette attitude narcissique va à l'encontre de la personnalité du personnage qui, quoique très conscient de la dignité de son poste de prince de l'Eglise, n'en tirait pas une vanité

personnelle et ne sentait pas le besoin, pour affirmer son autorité, de faire étalage de son rang. Il importe de noter, que les artistes qui l'ont connu, ont choisi de le représenter le plus souvent, en tant que pasteur; une seule fois il apparaît revêtu de tous ses attributs pontificaux.

Le portrait de Mgr Plessis encadré dans une tabatière en or démontre l'utilisation extrême qu'on a pu faire de son effigie. C'est en quelque sorte, une réduction à un motif de l'imagerie de l'Evêque de Québec.

Dans le schéma de représentation de cette multiplicité d'oeuvres il faut retenir deux mots-clefs: l'image impersonnelle et l'image individualisée; censées s'opposer, elles se rattachent pourtant à deux secteurs décroisonnés dans lesquels les oeuvres se chevauchent. A la fine pointe du secteur de l'image impersonnelle se situe le tableau de James (no 3) qui, de par son caractère iconique, ne peut que transmettre une image-symbole à valeur cultuelle. Découlent de ce tableau, les versions du troisième groupe (sauf le portrait de Nicolet no 9) qui, comme leur prototype, ont une même symbolique propre

à l'art primitif et hiératique. Des ouvertures s'amorcent pourtant, forcées par une humanisation de l'image dans les tableaux de Roy-Audy, de Légaré et de Plamondon qui parviennent à communiquer par l'honnêteté de leur analyse, l'authenticité du personnage. Une rupture s'opère dans ce champ de l'imagerie lorsque, par l'émanation dans le portrait de l'Hôpital-Général (no 8), l'aura de vie permet au spectateur de sentir la présence du modèle, si distante soit-elle.

CONCLUSION

Il serait présomptueux de prétendre que cet essai a réussi à combler l'absence de documents encore inexploités concernant l'histoire de l'art au Bas-Canada au début du siècle dernier. Il est vraiment paradoxal que la période sous étude ait été qualifiée "d'âge d'or" de la peinture canadienne, mais que son histoire soit demeurée presque muette jusqu'à nos jours.

Nous pouvons conclure que l'objectif du présent mémoire a été atteint. En effet, l'étude, placée dans son contexte historique, a permis de mettre en lumière les particularités de la production du portrait religieux dans le Bas-Canada, de faire ressortir les causes de la prolifération et de la dispersion du portrait d'un même personnage, surtout dans le cas d'un notable de la stature de l'Evêque de Québec, de retenir, de suspendre ou de radier un bon nombre d'attributions. Pour décider de l'identification d'une oeuvre, quelques méthodes se présentent à l'historien d'art: la preuve historique, l'interprétation stylistique et l'analyse scientifique.

Il reste que l'attributionisme n'est pas une science exacte et qu'en définitive une documentation ou une cohérence stylistique de regroupement est nécessaire au rattachement d'une oeuvre à son auteur.

Le nombre considérable d'artistes connus (quelque cent quatre-vingts)¹, qui oeuvraient au Bas-Canada à l'époque, est un sujet d'étonnement et d'embrouillement. La seule concordance d'un artiste et d'une oeuvre dans un même endroit, à une même date, ne justifie pas une attribution. Elle laisse cependant le champ libre à de multiples hypothèses. Ainsi Vital Desrocher (connu entre 1836-1842), qui travaillait des portraits de curés à Saint-Eustache, des portraits de religieux au Séminaire de Nicolet², serait-il l'auteur des tableaux nos 15, 16 et même 14? En effet, une analogie nous semble frappante entre ces peintures et l'effigie du Docteur Léodel ainsi que le Portrait de M. Paquin³ qui sont de la main de Desrocher. Une affinité dans le rendu du côté fuyant de la figure, surtout au niveau de l'oeil, dans la raideur des personnages et dans la linéarité de la facture sous-entend l'appartenance à un même auteur. De plus, la concordance d'un projet de l'abbé Paquin de se constituer une galerie de portraits

religieux, résolution qu'il confie à Desrocher⁴, et son legs du Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis (no 15) à l'église Saint-Eustache vient renforcer cette supposition, du moins en ce qui concerne le tableau ci-haut mentionné. Aussi conjectural est le cas de Yves Tessier (1800-1847), apprenti chez Roy-Audy, qui, en plus de peindre à Saint-Eustache de 1825 à 1828, copie et retouche les tableaux de la collection Desjardins et va jusqu'à faire don d'une de ses toiles à l'Hôtel-Dieu de Québec⁵. Est-il loisible de penser que Louis-Hubert Triaud (1794-1836) serait à l'origine d'un portrait de Mgr Plessis car il assiste Plamondon dans la restauration des oeuvres importées par les abbés Desjardins, seconde Légaré lorsqu'il monte les décors du Nouveau Théâtre de Québec, remplit une commande de tableaux pour l'Hôtel-Dieu, enseigne le dessin chez les Ursulines et est en quelque sorte le protégé de l'Evêque de Québec⁶? Il est intéressant de mettre en rapport le Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis (no 5) attribué à Légaré avec l'Autoportrait de Triaud⁷ en raison d'une similitude marquée dans le traitement du modelé, surtout à la hauteur du visage. Soulignons qu'il n'est pas assuré que le tableau (no 5) soit de la main de Légaré même si sa veuve le rachète en 1872; a-t-elle récupéré une oeuvre

exécutée par son époux ou, sans le savoir, une toile réalisée par un artiste travaillant dans l'atelier de son mari? Cet artiste pourrait bien être Triaud. Une investigation plus poussée pourrait aussi révéler que les portraits no 19 et 20, respectivement conservés à l'Archevêché de Montréal et chez les Ursulines de Québec, seraient l'oeuvre de Triaud. Vu les affinités étroites qui relient ces deux toiles au tableau (no 1) effectué par Roy-Audy, vu l'existence d'un atelier commun Audy-Triaud⁸ et d'au moins un tableau connu portant la signature des deux artistes⁹, vu l'intérêt que portait l'abbé Louis-Joseph Desjardins, chapelain des Ursulines, à Triaud et la recommandation qu'il faisait au "curé de Montréal"¹⁰ de donner préférence à cet artiste "français d'extraction"¹¹ pour l'exécution d'une toile destinée à la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, il est permis de conjecturer que Triaud pourrait-être l'auteur d'une seule ou même des deux oeuvres citées plus haut. Et ce jeune François Matte (1809-1839), élève de Plamondon, qui selon l'abbé Louis-Joseph Desjardins "(...) a fait les portraits de nos Dignes Prélats"¹²? Aurait-il peint le portrait de l'Evêque (no 20) ou l'aurait-il simplement retouché? Malheureusement peu de tableaux réalisés par Matte sont venus jusqu'à nous¹³ ce qui ne nous permet pas de pousser

plus loin cette conjecture.

Très caractéristique de la production du portrait à cette époque est ce genre de questionnement. La voie est ouverte à d'autres chercheurs qui voudront explorer davantage ce domaine de l'histoire de l'art. De plus, il est à espérer que le dépouillement des annales et des éphémérides conservées dans les institutions religieuses, à peine amorcé parce que long et méticuleux, apportera de nouveaux indices qui viendront apposer un nom d'auteur ou assurer une date de création aux oeuvres de l'art ancien. Tout dernièrement, la patiente ténacité de l'archiviste de l'Hôpital Général de Québec permettait de déterminer approximativement la date d'exécution d'un portrait de Mgr Plessis (no 8).

Etrangement, l'aspect symbolique du portrait religieux au Bas-Canada ne semble pas avoir été envisagé auparavant par les historiens d'art. Le colloque organisé dans le cadre de l'exposition Le Portrait de Mgr Plessis (1763-1825) aura permis de soulever ce point qui apporte une dimension inédite à la production du portrait religieux. Car l'art diffère selon la manière de percevoir. L'effigie de l'évêque était un bien restreint destiné à afficher soit l'autorité culturelle du commanditaire,

soit l'autorité religieuse du sujet; chez les propriétaires-commanditaires coïvoitant l'honneur de manifester leur reconnaissance, elle provoquait l'émulation; parce qu'elle servait à stimuler la dévotion et qu'il éveillait un sentiment de révérence religieuse, elle revêtait un caractère iconique. Le sujet, devenu dans un premier temps objet symbole se transforme avec les années en objet culturel et en objet de musée.

Retenons que l'art de contempler un portrait consiste à évoquer en lui, cette vie d'où il est sorti et dont il est en quelque sorte le témoin. Il dévoile la vision d'un monde et, par elle, suscite une émotion. Il y a un mode de perception propre à l'époque de la production d'une oeuvre et il faut savoir pénétrer la matière pour en saisir sa raison d'être, ses critères de beauté.

NOTES DE L'INTRODUCTION

1. J.R. Russell Harper, La Peinture au Canada des origines à nos jours, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, p. 53.
2. Voir entre autres: F. Ouellet, Histoire économique et sociale du Québec 1760-1850, 2 vol., Montréal, Fides, 1971; du même auteur mentionnons aussi: "Nationalisme canadien-français et laïcisme au XIXe siècle", Recherches Sociographiques, IV, (1), janvier-avril, 1963, pp. 48-62. Consulter également M. Brunet, Canadiens et Canadiens. Etude sur l'histoire de la pensée des deux Canadas, Montréal, Fides, 1954. Aussi, J.-P. Wallot, "Religion and French-Canadian Mores in the Early Nineteenth Century", Canadian Historical Review, LII, (1), mars 1971, pp. 51-91; J.-P. Wallot, Un Québec qui bougeait, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1973; J. Hare et J.-P. Wallot, "Les idéologies dans le Bas-Canada au début du XIXe siècle", L'Information historique, XXI, (4), septembre-octobre 1969, pp. 179-183; J. Hare et J.-P. Wallot, Confrontations (Ideas in conflict) choix de textes sur les problèmes politiques, économiques et sociaux du Bas-Canada (1800-1810), Trois-Rivières, Les éditions du Boréal Express, 1970; J. Hare et J.-P. Wallot, Les imprimés dans le Bas-Canada 1801-1840, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1967. Aussi: J. Hare, La pensée sociopolitique au Québec 1784-1812: analyse sémantique, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1977.
3. CDMAC, dossier John James; ASN, Succession Bois, vol. XXVIII, p. 379; Gazette de Québec, 31 janvier 1825; Le Canadien (de Québec), 2 février 1825; P.-G. Roy, Bulletin des recherches historiques, XXXIII, 1927, p. 13; G. Morisset, "La Collection Desjardins et les peintures de l'école canadienne à Saint-Roch de Québec", Le Canada français, XXII, (2), octobre 1934, p. 123; G.C. Groce et D.H. Wallace, The New York Historical Society's Dictionary of Artist in America 1564-1860, New Haven, Yale University Press, 1957, p. 345.
4. Un tableau est signé Audy, un autre Ant. Plamondon, un troisième A.P. Au bas de la gravure apparaît le nom de A.B. Durand. Il s'agit des oeuvres nos 1, 6, 7, 23. Pour consulter ces oeuvres ainsi que toutes celles énumérées plus loin, voir le catalogue annexé.

5. Pour ces trois tableaux attribués avec certitude, voir les oeuvres nos 4 et 5 (attribuées à Légaré) et la toile peinte par James (no 3) dans le catalogue.
6. J.-B.-A. Ferland, Mgr Joseph-Octave Plessis, évêque de Québec, Québec, L. Brousseau, 1878. Ce livre a été traduit en anglais.
7. H. Têtu, Les Evêques de Québec, Québec, Hardy, 1889; Ibid., Biographies de Mgr de Laval et de Mgr Plessis, évêques de Québec, Montréal, Beauchemin, 1913. A noter que Mgr Têtu a édité: Journal des visites pastorales de 1815 et 1816 par Monseigneur Joseph-Octave Plessis, évêque de Québec, Québec, Imprimerie Franciscaine Missionnaire, 1903 et Journal d'un voyage fait dans les années 1819-1820 en Europe par Monseigneur Joseph-Octave Plessis, 3 vol., Québec, Pruneau et Kirouac, 1903; aussi Têtu et C.O. Gagnon, eds, Mandements, Lettres Pastorales et Circulaires des Evêques de Québec, Québec, A. Côté, 1887-1888.
8. Ces anecdotes sont rapportées par Ferland, op.cit., pp. 136-137.
9. H. Têtu, Histoire du Palais épiscopal de Québec, Québec, Pruneau et Kirouac, 1896, n. 1, p. 290. L'inventaire a été effectué par Mgr Gagnon, secrétaire des Archives de l'Archevêché de Québec.
10. Voir F. Ouellet, "Mgr Plessis et la naissance d'une bourgeoisie canadienne (1791-1810)", Rapport de la Société canadienne d'histoire de l'Eglise catholique, 1956, pp. 83-100.
11. Voir plus particulièrement: Wallot, Un Québec..., op.cit., pp. 183-211 ainsi que Hare et Wallot, "Les idéologies...", loc cit.
12. Ouvrages cités (n. 7).
13. J.-O. Plessis. "Inventaire de la correspondance de Mgr Joseph-Octave Plessis, Archevêque de Québec 1792-1825", in I. Caron, Le Rapport de l'archiviste de la Province de Québec 1927-1928, Québec, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1928, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à Mgr l'évêque de Telmesse, 14 février 1825, registre des lettres, vol. 12, p. 186.

14. Morisset, loc.cit.
15. Il s'agit des oeuvres nos 1,2,3,4,5,6,8,9,10,11,12, 13,14,15,18,19,20,23,25,26,27.
16. Les publications sont les suivantes: M. Bibaud, "Petite Chronique canadienne. Portrait de Louis-Joseph Papineau, ecr.", La Bibliothèque canadienne, VI, décembre 1827, p. 39; C.H. Hart, Catalogue of the Engraved Work of Asher B. Durand, New York, The Grolier Club, 1895, p. 52; no 89; D.M. Stauffer, American Engravers Upon Copper and Steel, New York, Burt Franklin, 1907, vol. 2, p. 109, no 638; Roy, loc.cit., Morisset, loc.cit.; Morisset, Peintres et tableaux, Québec, Les éditions du chevalet, 1937, vol. 2, p. 138; Groce et Wallace, loc.cit.; M. Cauchon, Jean-Baptiste Roy-Audy 1778-c. 1848, Québec, Ministère des Affaires culturelles (coll. "Civilisation du Québec"), 1971, p. 100; C. Thibault, Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1973, p. 98; C. Thibault et al., Le diocèse de Québec 1674-1974, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1974, p. 16, no 30; M.-N. Boisclair, Catalogue des oeuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, Québec, Ministère des Affaires culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, p. 38, no 54; A noter que C. Cameron et J. Trudel dans Québec au temps de James Patterson Cockburn, Québec, Garneau, 1976, p. 29, signalent un ou des portraits de Mgr Plessis à l'église Saint-Roch sans toutefois indiquer le nom de l'auteur (ou des auteurs). Il y avait, en effet, deux effigies de l'Evêque de Québec à cet endroit. L'une d'elle avait été peinte par James.
17. Morisset, "La Collection Desjardins...", op.cit., p. 124.
18. Voir: Bibaud, loc.cit.; Maximilien Bibaud, Le Panthéon canadien, Montréal, Cérat et Bourguignon, 1858, p. 222; Hart, loc.cit.; Stauffer, loc.cit.; Groce et Wallace, loc.cit.; Cauchon, op.cit., p. 101. Thibault, Trésors...loc.cit.

19. Morisset, "La Collection Desjardins...", op.cit., p. 124; du même auteur: "La Collection Desjardins à l'Hôtel-Dieu et à l'Hôpital-Général", Le Canada français, XXII, (7), mars 1935, p. 621; La peinture traditionnelle au Canada français, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 97. Par contre, dans "Un primitif: Jean-Baptiste Roy-Audy, son oeuvre", Technique, octobre 1953, pp. 543-544, Morisset attribue le tableau de l'Hôtel-Dieu à Roy-Audy.
20. Idem.
21. CDMAC, dossier Musée de l'Université Laval.
22. J.R. Porter, Joseph Légaré 1795-1855 L'oeuvre, Ottawa, Galerie nationale du Canada/Musées nationaux du Canada, 1978.
23. Porter déclare, au sujet du tableau de l'Hôtel-Dieu que "Malgré l'inscription que porte le tableau (inscription: sur un papier collé derrière la toile), il n'est pas assuré que cette oeuvre soit de Légaré". Pour ce qui est du tableau du Musée du Québec, il indique simplement que c'est une "Variante du tableau de l'Hôtel-Dieu". Ibid., pp. 135-136.
24. Ibid., p. 135.
25. Ibid., pp. 134-135. Voir aussi: C. Tremblay, L'oeuvre profane de Joseph Légaré, mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal en août 1972, pp. 162-163.
26. Boisclair, loc.cit.
27. Thibault, Trésors..., loc.cit.
28. Morisset, "Un primitif...", op.cit., p. 543.
29. Ibid., pp. 543-544. D'après l'auteur, les répliques se trouvent au Palais épiscopal de Montréal (no 19), au Séminaire de Trois-Rivières (no 1), à la sacristie de Longueuil (no 27), au presbytère de Saint-Eustache (no 15), au Séminaire de Nicolet (no 9 ou no 16), au Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière (no 14) et à l'Hôtel-Dieu de Québec (no 13). Il mentionne une autre réplique qui serait aux Archives de la Province; ce tableau est celui qui provient de Longueuil (no 27).

30. Cauchon, op.cit., pp. 123, 126.
31. Idem.
32. G. Morisset, "Les prouesses picturales de Antoine Plamondon", Texte d'une causerie donnée à Thetford Mines et rapportée dans L'Événement, 15, 16, 17 janvier 1935. La date 1825 est inscrite derrière la toile du tableau de Nicolet (no 6). A cette époque, avant son séjour en Europe, Plamondon a un studio sur la Côte du Palais à Québec. Voir: Gazette de Québec, 31 mars 1825 et 12 juin 1826.
33. Voir, R. Vézina, Catologue des Oeuvres de Théophile Hamel, Montréal, Éditions Elysée, 1976, t.2, p. 44, no 310. Ce renseignement proviendrait des Archives de Madeleine Hamel, petite-fille de l'artiste.
34. Ibid., Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870), Montréal, Éditions Elysée, 1975, t.1, p. 245..
35. Cauchon, op.cit., p. 99.
36. Ibid., pp. 12, 123.
37. Porter, op.cit., p. 106.
38. Boisclair, op.cit., pp. 1-2.
39. Thibault, Trésors..., op.cit., p. 6.
40. Vézina, op.cit., t.1, pp. 15-16, 271.
41. Ibid., pp. 16-17. Dans le cas du portrait de Mgr Plessis exécuté par T. Hamel, la comparaison "avec l'ensemble de la production" ne peut s'appliquer: puisque l'oeuvre demeure introuvable. Pour ce qui est du tableau peint par E. Hamel, qui n'est pas signé, Vézina, pour établir l'attribution, se réfère à des articles de journaux (cités dans n. 34).
42. Cet inventaire est classé au Centre de documentation du Ministère des Affaires culturelles à Québec (CDMAC). Ce centre s'appelait autrefois: Inventaire des biens culturels du Québec; Inventaire des oeuvres d'art, Fonds Gérard Morisset et inventaire provisoire.

43. Voir le catalogue à l'annexe A.
44. Les portraits des évêques Jean-François Hubert (1739-1797) et Pierre Denaut (1743-1806) ont été retenus.
45. J.R. Harper, Early Painters and Engravers in Canada, Toronto, University of Toronto Press, 1970.
46. Les portraits ont été réunis lors d'une exposition intitulée Le portrait de Mgr Plessis (1763-1825), organisée par les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia avec la collaboration de Lucille Rouleau-Ross, conservatrice invitée, du 10 décembre 1980 au 12 janvier 1981.

NOTES DU CHAPITRE I

1. La plupart des historiens semblent s'accorder sur l'existence de ces conflits économiques, politiques et sociaux. Voir M. Wade, The French Canadians, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1955, pp. 93-151; L. Groulx, Histoire du Canada français, 4e éd., Montréal, Fides, 1960, vol. 1, pp. 181-228; Hare et Wallot, "Les idéologies...", loc.cit.; Ouellet, Histoire..., op.cit., pp. 175-196; D. Monière, Les développements des idéologies au Québec des origines à nos jours, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, pp. 113-158.
2. Hare et Wallot, ibid., p. 179.
3. Ouellet, Histoire..., op.cit., pp. 175-196.
4. Ibid., p. 170.
5. Certains n'hésitent même pas à dénoncer les membres du clergé auprès du gouvernement civil. Voir Ouellet, "Nationalisme...", op.cit., p. 50. Mgr Plessis écrira au sujet du Seigneur de Saint-Eustache qui poursuivait la fabrique de la paroisse afin de récupérer une parcelle de terrain sur lequel l'église était érigée: "C'est presque toujours par les nôtres que nous sommes trahis". AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Edmund Burke, 18 février 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 118.
6. J.-P. Wallot, "Courants d'idées dans le Bas-Canada à l'époque de la Révolution française", L'Information Historique, (2), mars-avril, 1968, pp. 70-78.
7. Wallot, Un Québec..., op.cit., p. 189. A ce sujet, l'évêque Plessis écrira qu'en raison de son "grand zèle pour la cause du gouvernement" il s'était "mis à dos une partie de ses compatriotes". AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Pierre Conefroy, 29 mars 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 144; ibid., à M. Jean-Louis Roux, 18 avril 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 168.

8. Voir L. Lemieux, "Les évêques canadiens contre le projet d'Union des deux Canadas (1822-1824)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXII, (3), décembre 1968, pp. 393-397. Mgr Lartigue et plusieurs membres du clergé du Bas-Canada se joignent à Mgr Plessis et signent le document contre le Bill d'Union. Voir AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à Mgr l'évêque de Telmesse, 25 novembre 1822, registre des lettres, vol. 11, p. 67.
9. Wallot, Un Québec..., op.cit., p. 200.
10. Wallot, "Religion and...", op.cit., p. 90. Voir aussi, M. Trudel, "La servitude de l'Eglise catholique du Canada français sous le Régime anglais", Rapport de la Société canadienne d'histoire de l'Eglise catholique, XXX, 1963, pp. 11-34.
11. Wallot, "Courants d'idées...", op.cit., p. 72.
12. Trudel, op.cit., p. 64.
13. Traduction libre d'un article de S. D. Clark, Movement of Political Protest in Canada 1640-1840, Toronto, University of Toronto Press, 1959, p. 100, in R.J. Ossenberg, "The Conquest Revisited: Another look at Canadian Dualism", The Canadian Review of Sociology and Anthropology, IV, (4), novembre 1967, p. 212.
14. Ouellet, "Nationalisme...", op.cit., p. 49.
15. Ibid., p. 55.
16. Ouellet, "Mgr Plessis...", op.cit., p. 83.
17. F. Ouellet, "L'enseignement primaire responsabilité des Eglises ou de l'Etat? (1801-1836)". in M. Lajeunesse, L'éducation au Québec "19e-20e siècles", Trois-Rivières, Les éditions du Boréal Express, 1971, p. 19.
18. Ouellet, "Nationalisme...", op.cit., p. 49.
19. Wallot, "Religion and...", op.cit., pp. 68-69.

20. Le Canadien (de Québec), 2 janvier 1808.
21. Ouellet, "Nationalisme...", op.cit., p. 50.
22. N. Fahmy-Eid, "Education et classes sociales: analyse de l'idéologie conservatrice - cléricale et petite bourgeoise- au Québec au milieu du XIXe siècle", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXXII, (2), septembre 1978, p. 159.
23. Ibid., pp. 160-161.
24. Ferland, op.cit., pp. 106-123.
25. L'une à Saint-Jean, l'autre à Saint-Roch. Voir AAQ, Testament olographe de Mgr Joseph-Octave Plessis, 19 mai 1825, no 119.
26. Idem; AAQ, "Inventaire des biens de la succession de feu Joseph-Octave Plessis Evêque de Québec" dressé par Bélanger, notaire publique, 14 avril 1826; ASN, Séminaire 1, nos 3,5,7,10,11,12; ASN, Succession Bois, vol, XXIV, p. 190.
27. D. Potvin, La situation de l'artiste au Bas-Canada, de 1740 à 1840, mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, en 1981, p. 192.
28. Ibid., p. 193.
29. Le Canadien (de Québec), 29 septembre 1824.
30. M. Bibaud, La Bibliothèque canadienne, 1 juin, pp. 174-178.
31. Gazette de Québec, 29 septembre 1785.
32. Le Canadien (de Québec), 27 juin 1807.
33. Gazette de Québec, 25 mars 1802.
34. Ibid., 28 avril 1808.
35. Ibid., 28 mars 1820. Voir également Cauchon op.cit., p. 55, n. 14: "Messrs J.-B.R. Audy et Ls. Triaud. Peintres en Portraits, Miniatures et

35. (suite) Traits d'Histoires. Exécuteront les ouvrages qu'on leur demandera dans les arts susdits au plus court délai. Ils enseigneront l'art du dessin et de la peinture dans toutes ses branches(...)".
36. Gazette de Québec, 6 janvier, 1825 (annonce reprise les 13, 20, 27 janvier, 3, 10, 17, 24, 31 mars et 7, 14, 21 avril), cité dans Cauchon, op.cit., p. 65, n. 48.
37. Gazette de Québec, 7 septembre 1815.
38. Ibid., 23 août 1817.
39. M. Bibaud, op.cit., p. 38.
40. La Minerve, 14 mai 1832.
41. Porter, op.cit., p. 16.
42. Gazette de Québec, 31 mars 1825.
43. G. Morisset, La peinture traditionnelle au Canada français, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 104. Morisset avait auparavant mentionné que Plamondon était allé se perfectionner en Europe grâce à son "protecteur, l'abbé Desjardins, /qui/ lui en fournit les moyens", Morisset, L'Événement, op.cit., 15 janvier 1935.
44. Gazette de Québec, 12 juin 1826. Voir aussi M. Bibaud, "Sciences et Arts", La Bibliothèque canadienne, III, juin 1826, p. 36.
45. Gazette de Québec, 8 novembre 1830.
46. Voici, à titre d'exemple, quelques réclames qui ont été publiées dans les journaux de l'époque:
 "To be sold (...) at the house of Mr Vigoureux, of the Royal Engineers (...) a quantity of valuable household furniture consisting of (...) pictures. . By Auction", The Quebec Mercury, 5 mai 1806;
 "A vendre. 4 Tableaux magnifiques, exposés dans le magasin de livres, rue St-Vincent /Montréal/",

46. (suite) L'Abeille canadienne, 28 mars 1818; "On pourra voir pendant cette semaine, aux chambres du soussigné, une collection précieuse de TABLEAUX HISTORIQUES et de CABINET, des écoles italienne, flamande et allemande, qu'il a rassemblés pendant son séjour sur le continent l'hiver dernier, et qui seront vendus le Lundi 1er Septembre, à une heure, sans réserve. (...)", J.C. REIFFENSTEIN, Le Canadien (de Québec), 27 août 1823; "Le soussigné vient de recevoir une des plus belle collection de GRAVURES diverses, tant en couleur qu'en tailles douces, des hommes qui ont brillé durant les dernières guerres, traits historiques et pièces d'imagination, Cadres de la passion de Notre-Seigneur (...) Tabatières (...) J. Bte. MARTINUCIO", Ibid., 15 octobre 1823 (annonce reprise les 22 octobre, 12, 19, 26 novembre, 3 et 10 décembre). Lors de ces ventes on voulait particulièrement "attirer l'attention des fabriques et de Messieurs du clergé", Ibid., 27 août 1823.
47. Cauchon, op.cit., pp. 37-40. Le premier tableau connu de Roy-Audy remonte à 1818 alors qu'il exécutait une copie de La Pentecôte d'après P. de Champaigne (1602-1674), communication de Laurier Lacroix.
48. En effet, ces deux peintres, quoiqu'installés à Montréal, se rendent assez souvent à Québec surtout pour y peindre des portraits. Dulongpré se dirige, à plusieurs reprises, vers Varennes où il peint le Portrait de l'abbé De Guise, vers Saint-Hyacinthe alors qu'il exécute les oeuvres suivantes: Portrait de M. Jean Dessaulles, Portrait de Madame Rosalie-Papineau Dessaulles, Portrait du curé Girouard, voir APC, MG 30, D1, notes biographiques de François J. Audet, vol. 11, pp. 655-685; voir également: AGNC, dossier de conservation, no 508. On le retrouve chez les Ursulines de Trois-Rivières où il réalise plusieurs tableaux pour les fabriques de la région, rapporté dans J. Trudel, Peinture traditionnelle du Québec, Québec, Musée du Québec, 1967, p. 28. A la Rivière Ouelle, il aurait peint: Portrait de Madame Pierre Casgrain et Portrait de Pierre Casgrain, Idem et à Québec: le Portrait de Mgr Jean-François

Hubert, celui de Mgr Pierre Denaut, voir CDMAC, dossier Dulongpré; également, le Portrait du Colonel Félix Têtu et le Portrait de Joseph Papineau, AGNC, dossier iconographique, nos 14894, 18022 ainsi que le Portrait de Louis-Joseph Desjardins, Thibault, Trésors..., op.cit., p. 29. Pour d'autres renseignements sur le sujet, consulter Morisset, "Un primitif...", op.cit., pp. 539-540. P. Roissay dans "Deux oeuvres religieuses certaines de Roy-Audy", Vie des Arts, (42), printemps 1966, p. 29 et Trudel op.cit., p. 92, mentionnent la carrière nomade de Roy-Audy. Quant à Berczy, il vient à Québec en 1808 pour y exécuter sa célèbre toile intitulée The Woolsey Family, D. Reid, A Concise History of Canadian Painting, Toronto, Oxford University Press, 1973, p. 37.

49. Le marché des oeuvres religieuses anciennes n'était guère plus reluisant. Malgré les efforts constants de l'abbé Louis-Joseph-Desjardins, celui-ci ne réussit qu'à grand peine à écouler les 180 tableaux européens que lui fit parvenir son frère en 1817 et 1820. Information communiquée par Laurier Lacroix.
50. Porter, op.cit., p. 14; Voir aussi n. 46 de ce chapitre. Il faut signaler deux autres mises en vente de REIFFENSTEIN: "Un GRAND-PORTEFEUILLE, contenant un Assortiment de GRAVURES élégantes et quelques PEINTURES à l'huile", Le Canadien (de Québec), 3 et 10 septembre 1823; "ENCANS Sera exposée en vente publique, au plus offrant et dernier enchérisseur, aux chambres du soussigné: une superbe collection de TABLEAUX peints à l'huile, comprenant six belles vues de MALTE, des portraits, dessins et peintures de cabinet", Le Canadien (de Québec), 23 juin 1824. C'est à la suite de ces encans que les fabriques achetèrent plusieurs de leurs tableaux. Voir L. Noppen, Les églises du Québec (1600-1850), Montréal, Editeur officiel du Québec/Fides, 1977, p. 120. Voir aussi Porter, loc.cit. et Morisset, La peinture traditionnelle... op.cit., p. 83 qui mentionne un autre importateur du nom de Fabre.
51. Voir plus longuement à ce sujet, Harper, La Peinture...

52. Porter, op.cit., pp. 14-15. L'auteur rapporte cependant un article du Journal de Québec qui souligne "à la fois l'intérêt marqué des étrangers et l'indifférence quasi généralisée des citoyens de Québec à l'endroit de la galerie de Légaré"; du même auteur voir aussi: "Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853), Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXXI, (1), juin 1981, pp. 75-82.
53. M. Barbeau, La Confrérie de Sainte-Anne, Ottawa, Société royale du Canada, 1945, p. 12. Cet écrit parut subséquemment dans La Revue trimestrielle canadienne, 32, (126), été 1946, pp. 143-166. D'après Cauchon, op.cit., pp. 28-29, "la vocation première de l'organisme /la Confrérie de Sainte-Anne/ fut essentiellement religieuse et les seules activités de ses membres, en plus des oeuvres de bienfaisance, consistaient à entretenir et à décorer des églises".
54. F. Daniel, Notice sur la famille Guy et sur quelques autres familles, Montréal, Sénécal, 1867, p. 38. A noter qu'en 1828, Légaré remporta le premier prix d'un concours organisé par cette société.
55. Porter, Joseph Légaré..., op.cit., p. 14. C'est à l'hôtel Union, local prêté par le gouvernement, que Légaré exposa pendant plusieurs années les oeuvres de sa collection.
56. BVMG, Album de gravures, de dessins, d'aquarelles, de peintures à l'huile et de pièces manuscrites, compilé par Jacques Viger. Pour plus de détails sur ce collectionneur, voir G. Parizeau, La vie studieuse et obstinée de Denis-Benjamin Viger (1774-1861), Montréal, Fides, 1980, pp. 248-261. Voir aussi, O. Maurault, "Souvenirs canadiens", Les cahiers des dix, IX, 1944, pp. 84-85.
57. Maximilien Bibaud, loc.cit.
58. Le Canadien (de Québec), 7 novembre 1807.
59. The Quebec Mercury, 29 décembre 1806; 7 décembre 1807. On mentionne, entres autres, les peintres

59. (suite) américains Benjamin West, Robert Smirke, Arthur William Davies, Richard Westall, J.S. Copley. Parmi les artistes européens se trouvent Rembrandt, Da Vinci, Corregio, Claude Lorrain et Giotto. On y signale également les bienfaits du mécénat.
60. J. Lambert, Travels Through Lower Canada and the United States of North America, in the years 1806, 1807 à 1808, London, Baldwin, Cradock and Joy, 1816, vol. 1, pp. 318-320. Signalons en outre l'opinion de Madame John Graves Simcoe dans J.R. Robertson, éd., The Diary of Mrs John Graves Simcoe, Wife of the First Lieutenant-Governor of the Province of Upper Canada, 1792-1796, Toronto, W. Briggs, 1911, p. 69, au sujet des tableaux qui ornaient la cathédrale Notre-Dame de Québec: "I saw no fine pictures"; certaines de ces toiles seraient de l'abbé Jean-Antoine-Aide Créquy, voir T. O'Leary, Catalogue of the Château de Ramezay, 9e éd., Montréal, s.l., 1914.
61. Hare et Wallot, "Les idéologies...", op.cit., p. 179.

NOTES DU CHAPITRE II

1. Têtu, Biographies de ..., op.cit., p. 77.
2. Ferland, op.cit., p. 21. A moins d'avis contraire, tous les renseignements qui suivent se rapportant à la biographie de Mgr Plessis ont été puisés dans les livres de Têtu (n. 1, ch. 2) et Ferland, Ibid. Toutefois, les auteurs des citations seront identifiés.
3. Ferland, op.cit., p. 23.
4. Têtu, Biographies de..., op.cit., p. 79.
5. AAQ, 27 janvier 1806, registre G. f. 676. Dans un Acte passé à Québec par R. Lelièvre et Joseph Plante, notaires publics il est écrit: "Le dit seigneur ayant déclaré avoir prêté le serment de fidélité à Sa Majesté britannique en sa nouvelle qualité d'évêque de Québec, devant son honneur le président et administrateur du gouvernement de cette province, convoqué à cet effet aujourd'hui, le dit seigneur s'est agenouillé dans la rue pour exprimer son entrée dans la ville de Québec, ensuite s'est avancé vers la cathédrale et paroissiale de cette ville, au chant des hymnes, accompagné d'un peuple nombreux, et y étant entré, a baisé le grand autel, a été intronisé et reconnu joyeusement pour père et évêque de Québec par le baiser de la main, reçu de tout le clergé". (Texte retranscrit).
6. Le Canadien (de Québec,) 20 décembre 1806. L'interprétation du texte extrait de l'article 4 du Traité de Paris: "Sa Majesté Britannique convient d'accorder aux habitants du Canada la liberté de la religion catholique; en conséquence elle donnera les ordres les plus précis et les plus effectifs pour que ses nouveaux sujets catholiques romains puissent professer le culte de leur religion selon le rite de l'Eglise romaine, en tant que le permettent les lois de la Grande-Bretagne" ("Un centenaire, Mgr Joseph-Octave Plessis", Le Devoir, 19 décembre 1925, p. 1) était devenu une cause de dissensions entre le pouvoir religieux et civil car le gouvernement de sa Majesté "prétend que le droit d'ériger des paroisses ne réside que dans la couronne seulement".

7. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. l'abbé Lombard de Bouvens, 31 mars 1808, registre des lettres, vol. 6, p. 210. Mgr Plessis se plaint d'un manque d'approvisionnement en clercs et mentionne que Sir James Craig ne favorise pas l'entrée de prêtres français dans le Bas-Canada. Par contre, il devient plus optimiste, lorsqu'en 1808 il espère former avant longtemps un nombre satisfaisant de prêtres dans les collèges et les séminaires de la région: "Voilà nos collèges qui se remplissent: 113 pensionnaires à Montréal; 52 à Québec; 45 à Nicolet; 25 ecclésiastiques répandus dans ces différentes maisons et tous étudiants en théologie (...) Voilà qui doit produire des prêtres," ibid., à M. Alexis Lefrançois, 7 novembre 1808, registre des lettres, vol. 6, p. 286. Quelques années plus tard, la situation s'améliore alors que Sir George Prévost facilite l'admission de quelques prêtres français, ibid., à M. Lombard de Bouvens, 18 novembre 1811, registre des lettres, vol. 7, p. 347. Par contre, malgré tout, le bilan en 1821 n'est guère encourageant car le prélat "se plaint de la grande pénurie de prêtres", ibid., à Mgr l'évêque de Telmesse, 7 mai 1821, registre des lettres, vol. 10, p. 210. Voir plus longuement à ce sujet: ibid., à M. Bourret, 9 novembre 1806, registre des lettres, vol. 5, p. 245; ibid., à M. Jean-Henri Roux, 19 octobre 1807, registre des lettres, vol. 6, p. 133; ibid., à Lord Bathurst, 23 mai 1820, cartable: évêques de Québec, vol. 3, p. 179; ibid., Lettre de Sir George Prévost à Mgr J.-O. Plessis, 16 novembre 1811, cartable: gouvernement, 1, 93; ibid., Mémoire de Mgr J.-O. Plessis sur l'état du diocèse de Québec, 14 septembre 1814, registre H, f. 84v. Voir également APC, MG24, B2 Fonds Papineau, vol. 5, liasse 1, no 3, pp. 6858-6859; ibid., MG24, B6 Fonds Denis-Benjamin Viger, vol. 1, pp. 188-191.
8. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. François Lejamtel, 27 septembre 1809, registre des lettres, vol. 7, p. 25.
9. Idem.
10. Le Canadien (de Québec), 19 août 1809?

11. AAQ, Mémoire de Mgr J.-O. Plessis présenté à Lord Bathurst, 20 août 1819, registre H., f. 248r, cartable: gouvernement, V-112. Voir également, ibid., Notes de Mgr Lartigue laissés à Mgr J.-O. Plessis sur les biens du Séminaire de Montréal, 4 septembre 1819, cartable: Angleterre, II-50; APC, Fonds Papineau, loc.cit.; ibid., MG24 B6 Fonds Denis-Benjamin Viger, 20 août 1819, vol. 1, p. 188. Pour ce qui est de la dissolution des biens des Jésuites, voir: Wade, op.cit., p. 102; Groulx, op.cit., p. 133; Wallot, Un Québec..., op.cit., p. 184, n.7, p. 211.
12. Ouellet, Histoire économique..., op.cit., vol. 1, p. 227.
13. Mémoire de Mgr J.-O. Plessis adressé à Son Excellence Sir George Prévost, 19 mai 1812, registre H, f. 13v, cartable: évêques de Québec; APC Fonds Papineau, loc.cit.
14. AAQ, Lettre de Lord Bathurst à sir John Sherbrooke, 6 juin 1817, registre des lettres, vol. 9, pp. 148-149; Lord Bathurst confirme la nomination de Mgr Plessis au Conseil législatif; le gouvernement de Londres aurait agréé la demande en raison de la loyauté et de la valeur personnelle du prélat. Voir aussi, ibid., Lettre de Mgr J.-O. Plessis à son Eminence le cardinal Litta, 15 novembre 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 262.
15. Ouellet, "Mgr Plessis et la naissance...", op.cit., p. 97.
16. AAQ, Lettre du cardinal Fontana à Mgr J.-O. Plessis, évêque de Québec, 13 mars 1819, cartable: C.M.R., vol. 3, p. 177.
17. Mgr. J.J. Lartigue est nommé évêque suffragant, non-titulaire pour le district de Montréal et Mgr J.-M. Provencher, évêque suffragant à Rivière Rouge pour les Territoires de l'Ouest; pour le district du Haut-Canada, Mgr Alexander Macdonell agira comme évêque auxiliaire et Mgr B.A. MacEachern deviendra l'évêque auxiliaire pour le Nouveau-Brunswick et l'Ile du Prince-Edouard. AAQ, Mgr J.-O. Plessis, Mandement sur son voyage d'Europe, 5 décembre 1822, registre 1, f. 17v.

18. Dans une longue lettre au supérieur du séminaire anglais à Rome, Mgr Plessis se plaint des "intrigues des Sulpiciens contre Mgr Lartigue (...). C'est M. Roux qui en est le principal instigateur. Il veut garder le premier rang dans la ville, et pour cela, en chasser l'évêque". AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Robert Gradwell, 17 décembre 1822, registre des lettres, vol. 11, p. 78.
19. La durée de son épiscopat amène Wallot à passer le commentaire suivant: "Mgr Plessis would have one great quality (besides many others): longevity". Wallot, "Religion and...", op.cit., p. 60.
20. C.E. Brasseur de Bourbourg, Histoire du Canada, de son église et de ses missions, 2 vol., Paris, Sagnier et Bray, 1852.
21. Ferland, op.cit., p. 141. Il ajoute que "Ses lettres, comme ses discours, ne renferment rien d'inutile; elles dénotent dans l'écrivain une science profonde des matières ecclésiastiques, des connaissances variées, une intelligence supérieure toujours servie à souhait par une forte et heureuse mémoire; 'et,' suivant un de ses amis, 'un enjouement qui lui était propre et qui brillait dans ses conversations familières'." Ibid., pp. 129-139.
22. Ibid., p. 125.
23. Ibid., pp. 30-31.
24. Voir: C. Galarneau, "La vie culturelle au Québec (1760-1790) in C. Thibault et al., L'Art du Québec au lendemain de la Conquête (1760-1790), catalogue d'exposition, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977, p. 92; P. Savard, "Les débuts de l'enseignement de l'histoire de la géographie au petit Séminaire de Québec, (1765-1830)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XV, (4), mars 1962, pp. 516-517; B. Sulte, "Nos Ancêtres étaient-ils ignorants?", Mémoire de la Société Royale du Canada, XII, 1918, p. 203.

25. Sulte, loc.cit.
26. Galarneau, loc.cit.
27. AAQ, Inventaire des biens..., loc.cit. Le livre est cité sans nom d'auteur.
28. AAQ, Lettre de M. Lombard de Bouvens à Mgr J.-O. Plessis, 1er avril 1811, cartable: Angleterre, 1-100; ibid., Lettre de Viollier & Cie à Mgr J.-O. Plessis, 16 février 1820, cartable: Italie, 1-12; ibid., Lettre de M. William Taylor à Mgr J.-O. Plessis, 15 avril 1825, cartable: Etats-Unis, 11-52; ibid., Lettre de M. de la Porte à Mgr J.-O. Plessis, 9 juin 1825, cartable: Angleterre, 11-147.
29. G. Robitaille, "Une grande figure d'évêque: Mgr Joseph-Octave Plessis", L'Action Catholique, 4 mai 1948.
30. Têtu, Biographies de ..., op.cit., p. 107; I. Caron, "Le Collège classique de Saint-Roch de Québec", Bulletin des recherches historiques, XLV, 1939, pp. 97-100; Savard, op.cit., pp. 515-516.
31. C. Lessard, "Le Collège-Séminaire de Nicolet (1803-1863)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXV, (1), juin 1971, pp. 70-74; ASN, Lettres de M. Jean-Baptiste Roupe, M. Jean-Baptiste Paquin, Louis-Marie Cadieux, Jean Rimbault et Joseph-Onésime Leprohon à Mgr J.-O. Plessis, 1806-1816, I: 27; AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Antoine Girouard, 22 novembre 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 227; N.-E. Dionne, Vie de C.F. Painchaud, curé, fondateur du Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, Québec, Brousseau, 1894, p. 229.
32. Ferland, op.cit., p. 126.
33. Ibid., p. 132.
34. Ibid., p. 127.
35. Idem.
36. Ibid., pp. 125-126.
37. Ibid., p. 130.

38. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Edmund Burke, 8 novembre 1812, registre des lettres, vol. 7, p. 449.
39. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Jean-Baptiste Gatien, 18 février 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 108; ibid., à M. Antoine Rinfret, 28 janvier 1811, registre des lettres, vol. 7, p. 249; ibid., à M. Louis Raby, 28 janvier 1811, registre des lettres, vol. 7, p. 251; ibid., à M. Alexander Macdonell, 17 août 1814, registre des lettres, vol. 8, p. 220; AAQ, Mémoire présenté par Mgr J.-O. Plessis à Sir John Sherbrooke, 13 novembre 1816, cartable: gouvernement, vol. 5, p. 100; ibid., Lettre pastorale de Mgr J.-O. Plessis adressée aux habitants de Saint-André, Haut-Canada, 10 mars 1807, registre F. f. 169r; ibid., aux habitants de Sainte-Anne-de-Mascouche, 17 août 1810, registre G, f. 195r.
40. A. Roy, Rapport de l'archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948, Québec, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1948, Lettres de M. Pierre Conefroy à Mgr J.-O. Plessis, 21 février 1810, p. 126.
41. Sermon de Mgr J.-O. Plessis, 1799 cité dans Ouellet, "Mgr Plessis et...", op.cit., p. 89. Voir aussi: Plessis, Journal d'un voyage..., op.cit., pp. 81-82 dans lequel Mgr Plessis définit la Révolution française comme " (...) la Révolution athéistique qui a ruiné, bouleversé et déshonoré la France depuis 1789 jusqu'en 1799".
42. Ouellet, "Mgr Plessis et...", op.cit., p. 93; Wallot, "Courants d'idées...", loc.cit.
43. Ouellet, "Mgr Plessis et...", op.cit., pp. 93-94.
44. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à l'évêque de Salades, 23 mars 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 136.
45. Ibid., à M. Adam Lymburner, 3 juillet 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 178.
46. Ibid., à M. Bounret, 10 et 15 mai 1807, registres des lettres, vol. 6, p. 16.

47. Ibid., à M. Bédard, 30 octobre 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 250.
48. Idem.
49. Ibid., à M. René-Pierre Joyer, 29 octobre 1807, registre des lettres, vol. 6, p. 141.
50. Ibid., à M. l'évêque de Bardstown, 26 mars 1819, registre des lettres, vol. 9, p. 513.
51. Ibid., à l'honorable Jonathan Sewell, 27 février 1809, registre des lettres, vol. 6, p. 342.
52. Ibid., à M. Joseph-Benjamin Keller, 21 mai 1807, registre des lettres, vol. 5, p. 43; ibid., à M. Thomas Maguire, 17 septembre 1807, registre des lettres, vol. 6, p. 74.
53. AAQ, Lettre pastorale de Mgr J.-O. Plessis aux habitants de Saint-Pierre et de Saint-Laurent, Ile d'Orléans, 19 septembre 1809, registre G, f. 167v.
54. APC, MG24 K3 Fonds C.F. Painchaud, correspondance 1800-1837, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Charles-François Painchaud, 13 janvier 1822. Copie de lettre, l'original se trouvant au Collège Saint-Anne-de-la-Pocatière.
55. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Jean-Henri Roux, 28 mai 1811, registre des lettres, vol. 7, p. 168.
56. Ibid., à Sir Robert Shore Milnes, 16 novembre 1805, registre des lettres vol. 5, p. 49.
57. AAQ, Lettre pastorale de Mgr J.-O. Plessis aux habitants de Sainte-Anne-de-Mascouche, 16 août 1810, registre G, f. 195r.
58. Ibid., Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Alexander Macdonell, 17 août 1814, registre des lettres, vol. 8, p. 200.
59. Ferland, op.cit., p. 141; Mgr Plessis bâtit et rebâtit à ses frais l'église du faubourg Saint-Roch, AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M.

59. (suite) Alexander Macdonnell, 5 mars 1819, registre des lettres, vol. 9, p. 501; il contribue également, entres autres, à la construction de la cathédrale de Philadelphie, de l'église Saint-Jacques de Montréal, du Séminaire de Nicolet, voir: ibid., à Mgr H. Cronwell, 5 décembre 1823, registre des lettres, vol. 11, p. 379; ibid., à Mgr l'évêque de Telmesse, 6 juillet 1825, registre des lettres, vol. 12, p. 293; AAQ, Mémoire de Mgr J.-O. Plessis sur l'état du diocèse de Québec, 14 septembre 1814, registre H. f. 84v. Il fonda, en 1799, La Caisse Saint-Michel, société de secours mutuels pour les prêtres "en cas d'infirmité, de maladie, de vieillesse et d'invalidité", dans Le Devoir, op.cit.
60. Têtu, Biographies de..., op.cit., p. 111.
61. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Charles François Painchaud, 20 mars 1816, registre des lettres, vol. 8, p. 493.
62. Ibid., à M. Jean Raimbault, 22 mars 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 132.
63. ASQ, J. Demers, "Précis d'Architecture", Manuscrit 129, tabl. 4.
64. E.-S. Jeaurat, Traité de Perspective à l'usage des artistes, Paris, C. A. Joubert, 1750, in D. Karel, L. Noppen et C. Thibault, François Baillargé et son oeuvre (1759-1830), Québec, Le Musée du Québec, 1975, p. 83, n. 7. À noter que Michel Bibaud dans son premier numéro de La Bibliothèque Canadienne ou Miscellanées Historiques, scientifiques et littéraires publiée en 1825 traite, entres autres sujets, d'architecture.
65. Voir Karel et al., op.cit., p. 83, n. 8. Ce volume était conservé dans la bibliothèque du séminaire de Québec.
66. Ibid., p. 68.
67. Il se trouve aux ASN deux "Traité d'architecture" de Jérôme Demers, le premier est daté de 1828 et le

67. (suite) second (avec planches) de 1838. Aussi: J. Demers, "Le Devis du Séminaire de Nicolet", 1826 et J. Carot, "Cours progressif de dessin", Paris, s.d.
68. L. Noppen, "Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec", The Journal of Canadian Art History/Annales de l'histoire de l'art canadien, 11, (1), été 1975, pp. 19-33; aussi ibid., Les Eglises..., op.cit., p. 50.
69. Mgr Plessis avise les curés de paroisses qu'ils ne doivent pas altérer un plan approuvé par l'évêque et que les modifications que le prélat apporte aux plans et devis doivent être respectées, voir, AAQ, Lettres de Mgr J.-O. Plessis à M. Pierre Vézina, 12 septembre 1808, registre des lettres, vol. 6, p. 239; ibid., à Joseph-Benjamin Keller, 25 juin 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 171; ibid., à M. Augustin Trudel, 18 mars 1823, registre des lettres, vol. 11, p. 145.
70. Ibid., à M. François-Xavier Noisieux, 22 août 1817, registres des lettres, vol. 9, p. 185.
71. Ibid., à M. Jacques Varin, 5 janvier 1816, registre des lettres, vol. 8, p. 436; ibid., à M. Auguste Parent, 31 octobre 1816, registre des lettres, vol. 9, p. 41; ibid., à Sir F.N. Burton, 1er octobre 1824, registre des lettres, vol. 12, p. 92.
72. APC, MG24 L3 Fonds Baby, vol. 15, pp. 8450-8451, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Charles Gaspard de Lanaudière, 7 janvier 1811. A plusieurs reprises, dans sa correspondance, l'Evêque de Québec recommande l'utilisation de la pierre notamment pour les églises de Sorel, Saint-Roch, La Présentation, Sainte-Claire de Dorchester et pour le collège de Nicolet. Il s'étonne, lors d'une visite paroissiale à Halifax de découvrir des édifices publics construits en bois: "on croirait à peine qu'avec du bois il fût possible de faire des édifices aussi grands et aussi nobles", Plessis, Journal des visites pastorales..., op.cit., p. 66.

73. Plessis, Journal d'un voyage..., op.cit., pp. 31-32.
74. Parmi les édifices les plus importants citons: les presbytères de Sainte-Marguerite-de-Blairfindie et de Lotbinière; les églises de Longueuil, Saint-Roch, Lotbinière, Verchères, Rimouski, Sorel et Saint-Jacques de Montréal; les collèges de Saint-Roch, Saint-Hyacinthe, Yamaska, Sainte-Anne-de-la-Pocatière et le séminaire de Nicolet; les couvents des Soeurs de la Congrégation à Sainte-Marie de Beauce, à la Rivière Ouelle et celui des Ursulines à Trois-Rivières (après l'incendie de 1806).
75. A ce sujet consulter, Noppen, Les églises..., op.cit., p. 39; aussi, A.J.H. Richardson, "Guide to the architecturally and historically most significant Buildings in the Old City of Quebec with a Biographical Dictionary of Architects and Builders and Illustrations", Bulletin of the Association for Preservation Technology, 11, (3-4), 1970, pp. 25-37.
76. A. Roy, Rapport de l'archiviste..., op.cit., pp. 126-133; J.-A.-Ir. Douville, Histoire du Collège-Séminaire de Nicolet 1803-1903, Montréal, Beauchemin, 1903, t.1, pp. 22-25.
77. Noppen, Les églises..., op.cit., p. 39.
78. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à Mgr l'évêque de Salades, 23 avril 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 146; aussi, Douville, op.cit., p. 120 alors que le prélat déclare en 1817: "Mon église de St-Roch me dévore et tarit toutes les ressources".
79. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. François-Xavier Noisieux, 22 août 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 185.
80. Noppen, Les églises..., op.cit., pp. 43, 136.
81. Soulignons que F. Toker dans The Church of Notre-Dame in Montreal, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1970, p. 74, suggère l'influence possible de Mgr Plessis sur le style de Notre-Dame. Cette

81. (suite) influence est discutable car, d'une part, le prélat affectionne l'architecture gothique si on en juge d'après ses observations sur le caractère esthétique de ces églises pendant son voyage en Europe; par contre, il considère qu'elles sont trop sombres et qu'elles comportent des arcs-boutants qui lui déplaisent. D'autre part, Mgr Plessis admire l'harmonie que dégage Saint-Pierre de Rome: "Tous les arts et tous les artistes ont été mis à contribution pour orner et embellir cette basilique qui est, dans son espèce, la merveille du monde", Plessis, Journal d'un voyage..., op.cit., p. 256. En tenant compte de ces facteurs et du fait que Mgr Plessis n'avait pas un esprit novateur, il est à se demander si l'Evêque de Québec n'aurait pas préféré les plans soumis par Jérôme Demers et Thomas Bailairgé, qui proposaient en 1824 (Noppen, Les églises..., op.cit., p. 144) une composition néo-classique en forme de croix latine?
82. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Jean Rimbault, 22 mars 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 132.
83. Communication de Laurier Lacroix. A noter que toutes les informations qui suivent concernant les tableaux de la collection Desjardins m'ont également été fournies par M. Lacroix et sont tirées d'une thèse de doctorat encore inédite: "La Collection Desjardins: nature et influences".
84. Idem.
85. Idem.
86. Idem.
87. Ferland, op.cit., pp. 136-137.
88. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Joseph-Norbert Provencher, 11 novembre 1816, registre des lettres, vol. 9, p. 61.
89. Desbras, "Un justicier de la statuaire et de la peinture dans nos vieilles églises", Bulletin des recherches historiques, XXV, mai 1919, p. 153.

90. AAQ, Notes prises et ordonnances rendues durant la seconde visite pastorale, du 25 mai au 26 juin 1818, cahier des visites 1818, vol. 11, pp. 172-173.
91. Ibid., Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. François-Raphael Paquet, 29 février 1816, registre des lettres, vol. 8, p. 492.
92. Ibid., 19 février 1816, registre des lettres, vol. 8, p. 459.
93. Idem.
94. Ibid., à M. Jean-Maudet Sigogne, 26 octobre 1809, registre des lettres, vol. 7, p. 60. Citons une anecdote amusante rapportée par l'abbé Ferland qui illustre bien l'opinion de Mgr Plessis sur un certain tableau de fabrication locale:

"Un premier jour de visite, le prélat, du haut de la chaire de St-François de Neuville, adressait son discours d'entrée à de nombreux auditeurs, fort attentifs aux paroles de leur premier pasteur. Pendant un des passages les plus sérieux du sermon, il se tourne vers le chœur et jette les yeux sur une toile barbouillée de vives couleurs; il les détourne promptement... puis malgré lui, il les reporte sur la malencontreuse peinture, qui semble le fasciner. Vaincu, il s'arrête et plonge un regard dévorant au fond de ce ciel empourpré. Quelle scène! Une masse d'étoiles, le soleil et une moitié de la lune sont emportés sur les ailes grisonnantes d'un ange. C'est bien St-Michel, en habit rouge, pantalon bleu et belles bottes à l'écuyère; l'archange s'élance vers la terre en héros de roman, tête haute... De son lourd et épais talon, il va écraser Lucifer, qui... répond à ses menaces par une grimace effroyable. La scène produit son effet sur le prédicateur; mille idées étranges et bizarres se croisent dans son imagination; sa poitrine se gonfle, ses lèvres se dilatent; il éprouve un immense besoin

94. (suite) de rire; chaque mot s'arrête au passage, prêt à l'étouffer. Il s'assied, se relève, tousse, peines inutiles; rien ne peut chasser de son esprit cette inimitable grimace de satan. De désespoir, il se hâte d'arriver à la péroraison, gagne la sacristie, se laisse cheoir sur une chaise et décharge son coeur par un rire vigoureux et prolongé. On comprend, qu'après avoir joué un si vilain tour, le tableau avec ses personnages, fut consigné au grenier de l'église pour ne plus jamais reparaitre au grand jour." Ferland, op.cit., pp. 137-138.
95. Ibid., à M. Joseph-Norbert Provencher, 11 novembre 1816, registre des lettres, vol. 9, p. 61.
96. Ibid., Lettre de Mgr Alexandre de Thémis à Mgr J.-O. Plessis, 26 mars 1821, cartable: Angleterre, 11-86.
97. Harper, Early Painters..., op.cit., pp. 312-313; E. Castonguay, Le Journal d'un bourgeois de Québec, Québec, L'Action Sociale Catholique, 1960, p. 45.
98. Plessis, Journal d'un voyage..., op.cit., p. 344.
99. Ibid., p. 167; par contre, le prélat ajoute le commentaire suivant: "nous trouvâmes dans cet ancien réfectoire quelque chose de plus digne d'attention; c'était la dépouille d'un bon peintre mort depuis peu".
100. "Mgr Plessis à Rome", Bulletin des recherches historiques, X, 1904, p. 111 (Extraits des Mémoires inédits de l'abbé H.R. Casgrain).
101. Idem.
102. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Jean Rimbault, 22 mars 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 132.
103. Plessis, Journal d'un voyage..., op.cit., p. 313; il est regrettable que le prélat n'identifie pas ces deux artistes.
104. Têtu, Histoire de Palais..., op.cit., pp. 290-299.

NOTES DU CHAPITRE III

1. M. Sandoz, "Suggestion pour un musée des copies en mosaïque en 1739", Gazette des Beaux-Arts, XCI, janvier 1978, pp. 21-24.
2. A. Chastel et al., "Copies, répliques, faux", Revue de l'Art, (21), 1973, p. 27. Ce musée fondé par Charles Blanc et logé au palais des Champs-Élysées ne vécut que neuf mois après son ouverture officielle en 1873. Blanc, s'inspirant du célèbre cabinet des copies constitué par Adolphe Thiers en 1834 (voir C. Blanc, "Les Cabinets d'amateurs à Paris-Le Cabinet de M. Thiers", Gazette des Beaux-Arts, XII, avril, 1862, pp. 299-320), réalisait son rêve d'exposer, au moyen de la copie, les chefs-d'oeuvres de l'art européen. Ce musée qui se voulait une manifestation contre l'art moderne, fut l'occasion d'un vif débat à l'Assemblée nationale, le 10 décembre 1872, entre les députés Armand Buisson et Jules Simon, respectivement tenant et opposant d'un tel projet; Simon s'objecte à la continuation du musée alléguant que cette réalisation est en arrière de cinquante ans et qu'il vaudrait mieux créer une phototèque qu'une collection de copies. Les 156 copies, dont quelques unes sont de la main de Ingres, furent donc reléguées à l'Ecole des beaux-arts où "elles servent de pièces à l'appui des leçons des professeurs d'histoire de l'art", voir: A. Boime, "Le musée des Copies", Gazette des Beaux-Arts, LXIV, juillet-décembre 1964, pp. 237-247; ibid., The Academy and French Painting in the 19th Century, London, Phaidon, 1971; R. Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist repetition" October, (18), Fall 1981, pp. 47-66.
3. Chastel et al., op.cit., pp. 5, 10. A noter que dans cette revue les auteurs ont publié une série d'articles en marge de l'exposition intitulée Copies, répliques, pastiches qui eut lieu du 1er décembre 1973 au 22 avril 1974 au Musée du Louvre; voir: C. Ressort, "Copies, répliques, pastiches", La revue du Louvre et des musées de France. (6), 1973, pp. 399-400.

3. (suite) Dans Revue de l'Art (26), 1974, p. 4, il est écrit que ces articles constituaient "un numéro spécial que la Revue de l'Art a consacré à l'exposition"; aucune mention n'est faite ni dans cette revue ni dans celle du Louvre de la publication d'un Petit journal des grandes expositions.
4. Chastel et al., op.cit., p. 5.
5. M.J. Friedlander, Von Kurst und Kennerschaft, Berlin, 1946: trad., française, Paris, 1969, pp. 266-267 cité dans Chastel et al., op.cit., p. 30.
6. Ibid., p. 5.
7. H.W. Janson, History of Art, XVIIIe éd., New York, H.N. Abrams, 1974, pp. 115-117. Au sujet de cette statue l'auteur remarque "she was to have countless descendants in Hellenistic and Roman art".
8. Chastel et al., op.cit., p. 6.
9. Janson, op.cit., pp. 116-118. En décrivant ce parfait exemple de l'art de Praxitèle, l'historien d'art note que "plastercasts or reproductions of it were considered indispensable for all museums, art academies, or liberal art colleges".
10. Il s'agit de l'Apollon de Piombino du Louvre considéré comme une copie "à l'ancienne", B. Sismondo-Ridgway, Antike Plastik, VII, 1967, pp. 43 et suiv.
11. Chastel et al., op.cit., pp. 19-20. A l'Académie de Rome, l'étudiant, récipiendaire de la bourse du roi "a pour tâche première de copier les chambres du Vatican et de la Galerie Farnèse"; en France, "l'atelier de Coypel contenait un ensemble de têtes d'études peintes soit d'après nature (huit), soit d'après Rubens (trois), soit d'après Van Dyck (dix)".
12. K.D. Johnson, "Fakes and Forgeries", Catalogue of the Minneapolis Institute of Arts, July 11 - September 29, 1973, s.p.
13. Chastel et al., op.cit., p. 10. Voir aussi: H. Swarzenski, "The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century", in: Studies

13. (suite) in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton, N.J. Princeton University Press, vol. 1, pp. 7-18.
14. A.-M. Logan et E. Haverkamp-Begeman, "Dessins de Rubens", Revue de l'Art, (42), 1978, pp. 90-93; L'exposition Rubens à l'Albertina de Vienne, au printemps 1977, démontrait que sur 101 dessins attribués à Rubens, 52 étaient soit des copies d'après ses oeuvres, soit des ouvrages de ses élèves. Voir aussi Johnson, loc.cit.: Rubens, dans une lettre à Sir Dudley Carlton, remarquait au sujet d'une copie que les élèves de son atelier étaient à exécuter: "As this reproduction is not yet completed, I am going to retouch it throughout myself. So it can pass for an original if necessary".
15. Chastel et al., op.cit., p. 14.
16. O. Kurz, Fakes, London, Faber and Faber Limited, 1948, p. 31.
17. Johnson, loc.cit.
18. Kurz, op.cit., p. 35.
19. Ibid., pp. 36-37.
20. Ibid., p. 32.
21. Johnson, loc.cit.; Kurz, op.cit., p. 33.
22. A. Cloulas, "Les portraits de l'Impératrice Isabelle du Portugal", Gazette des Beaux-Arts, XCIII, février 1979, p. 58.
23. J.T. Petrus, "Les portraits du roi de Pologne Jean-Casimir Vasa dans les collections françaises", Gazette des Beaux-Arts, XCI, janvier 1978, pp. 25-31.
24. V.-L. Tapié, The Age of Grandeur Baroque Art and Architecture, trad. du français /Baroque et classicisme/par A.R. Williamson, New York, Frederick A. Praeger, 1960, ill. 69. A noter que Bernini avait fait une sculpture de Richelieu.
25. Cette exposition a eu lieu au Musée des beaux-arts

25. (suite) de Montréal du 19 septembre au 15 novembre 1981. Nicolas de Largillière (1656-1746) figurait parmi les grands portraitistes de son époque. Les deux versions du Portrait de la Condessa Castelblanco exécutées par Largillière et son élève, Jean-Baptiste Oudry, illustrent bien la pratique de la copie qui se faisait couramment dans l'atelier du maître.
26. "L'art du portrait en France au XVIIe et XVIIIe siècles", Collage, Musée des beaux-arts de Montréal, VI, (7), septembre 1981.
27. Chastel et al., op.cit., p. 20; Rigaud étant l'ami de Largillière, il est facilement concevable que des activités semblables se pratiquaient dans les deux ateliers.
28. Ibid., pp. 20-21; l'auteur note également que "les grands personnages avaient l'habitude de distribuer en cadeau leur effigie: au moins six exemplaires du portrait équestre de Louis XIV par Houasse sont cités (...)".
29. P. Rosenberg, Le siècle de Louis XV, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, pp. 71-72.
30. J. Bottineau, "Les portraits des Généraux vendéens", Gazette des Beaux-Arts, LXXXV, mai-juin 1975, pp. 175-191.
31. Ibid., p. 176.
32. Ibid., pp. 179-183.
33. J. Laran et al., L'estampe, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, t.1, p. X.
34. Voir à ce sujet Chastel et al., op.cit., p. 5; dans cet article, les auteurs identifient quatre types de copies: "la copie-memorandum, la copie à valeur sacré, la copie démonstration de virtuosité, la copie à fonction pédagogique...".
35. Ibid., p. 29; cette ère est surnommée "l'âge d'or de l'attribuionisme (...) allant de 1870-1880 à 1920-1930"; à noter que la pratique de l'attribution n'apparaîtra au Québec que vers les années 1930.
36. Signalons, parmi les plus importants: Giovanni Morelli (1816-1891), Sir Joshua Archer Crowe (1825-1896), Wilhelm von Bode (1845-1929), Adolfo Venturi (1856-1941), Bernard Berenson (1865-1959), Max J. Friedländer

36. (suite) (1867-1958) et Richard Offner (1889-1965); pour ce qui est des méthodes utilisées, voir: G. Previtali, "A propos de Morelli", J.D. Draper, "Wilhelm von Bode attributeur" et J.S. Held, "Evocation de Max J. Friedländer" dans Revue de l'Art, (42), 1978, pp. 27-40; W.E. Kleinbauer, Modern Perspectives in Western Art, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, pp. 43-51; B. Berenson, "Rudiments of Connoisseurship", The Study and Criticism of Italian Art, 2e série, London, 1902, pp. 111-148.
37. A. Chastel et al., "L'art de la signature", Revue de l'Art, (26), 1974, pp. 8-25; à noter que les copistes signent rarement leurs oeuvres; voir également: F. Villard, "L'identité du tableau. Ambitions et limites de l'attribution", Revue de l'Art, (42), 1978, p. 13.
38. Chastel et al., "Copies...", op.cit., p. 5.
39. Ibid., p. 10.
40. Chastel et al., "L'art de...", op.cit., pp. 8-9; mentionnons plus particulièrement Dürer, Bruegel, Rembrandt et Ensor.
41. Idem; citons da Vinci, le Caravage, Poussin, Claude Lorain, Watteau et Tiepolo; voir aussi: Chastel et al., "Copies...", op.cit., p. 23; à noter que David ne signait que ses grands tableaux.
42. Villard, loc.cit.; M.N. Rosenfeld et al., L'art du connaisseur/The Art of Connoisseurship, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, p. 9.
43. Villard, op.cit., p. 6; Kleinbauer, op.cit., pp. 43-44; J. LeRoy Davidson et J. Held, "A Rubens problem", Gazette des Beaux-Arts, XXIII, février 1943, 122.
44. J. Porter et J. Trudel, Le Calvaire d'Oka, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p. 83 et suiv. Ce fut le cas pour l'église de l'Annonciation à Oka ainsi que pour les chapelles du Calvaire d'Oka; les auteurs mentionnent également que, dans la plupart des cas, les communautés religieuses

44. (suite) du Bas-Canada servent d'intermédiaires auprès de leur maison mère à Paris pour passer leur commande de copies.
45. A noter que les Jésuites avaient réussi à monter une collection assez considérable de tableaux, qui furent distribués aux institutions religieuses de la ville de Québec après la mort du dernier survivant de leur ordre, Joseph Casot, en 1800; Thibault, Trésors..., op.cit., p. 6.
46. Ibid., pp. 6, 88: les Ursulines auraient reçu de l'Evêque de Québec "un tableau peinture italienne"; voir aussi, Boisclair, op.cit.: deux tableaux, les nos 104 et 119, ont été offerts par Mgr Dosquet à l'Hôtel-Dieu; à noter que le père Duplessis fait parvenir trois oeuvres de France (nos 41, 110, 295) vers les années 1740; au XVIIIe siècle, la Duchesse d'Aiguillon et Madame Guénet auraient fait don, à l'Hôtel-Dieu, de plusieurs tableaux (nos 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 284, 286, 287 et 299).
47. F.-M. Gagnon et N. Cloutier, Premiers peintres de la Nouvelle-France, Québec, Ministère des Affaires culturelles (coll. "Civilisation du Québec"), 1976, t.1, p. 6.
48. Porter et Trudel, op.cit., pp. 83-105; les auteurs ont retracé les originaux de quatre sculptures soit L'agonie aux jardins des oliviers et La déposition de croix de Jean Jouvenet (1644-1717), Jésus portant sa croix de Rubens (1577-1640) ainsi que Le Crucifiement de Nicolas de Poilly (1675-1747). Voir aussi, Rosenberg, op.cit., p. 53; il est fait mention que La déposition de la croix fut "répétée et copiée à de très nombreuses reprises aussi bien par l'artiste que par son atelier et durant tout le XVIIIe siècle"; cette oeuvre fut également gravée.
49. Thibault, Trésors..., op.cit., pp. 35, 88.
50. Boisclair, op.cit., pp. 70-75.
51. Porter, Joseph Légaré..., op.cit., p. 116, nos 118, 119 et 120.

52. Parmi les exemples qui illustrent bien ce phénomène, citons les multiples répliques de tableaux représentant Saint-Jérôme dont plusieurs s'inspirent d'oeuvres de la collection Desjardins; voir: Porter, Joseph Légaré..., op.cit., pp. 123, 124, 125, 154; Thibault, Trésors..., op.cit., pp. 89, 141, 144, 146; Thibault et al., Le diocèse..., p. 32 et M. Major-Frégeau, La vie et l'oeuvre de François Malepart de Beaucourt (1740-1794), Québec, Ministère des Affaires culturelles (coll. "Civilisation du Québec"), 1979, pp. 113, 114, 129, 130. D'autres ravivent le culte de la Sainte-Famille pour lequel Mgr Plessis avait une dévotion particulière, voir, AAQ, Correspondance manuscrite de Rome, 111-137, 138 et ibid., vol. 111, f. 193. Nous avons facilement retracé plus de trente toiles traitant de ce sujet, voir: Morisset, Peintres et..., op.cit., vol. 1, pp. 67-69, ibid., La vie et l'oeuvre du Frère Luc, Québec, Médium (coll. "Champlain"), 1944, pp. 114-115, 141; ibid., "Un primitif...", op.cit., p. 540; Cauchon, op.cit., pp. 123, 124, 126; Thibault, Trésors..., op.cit., pp. 28, 86, 148, 158, 164; Gagnon et Cloutier, op.cit., pp. 67, 70, 72, 77; Boisclair, op.cit., pp. 14, 29, 32, 123; Porter, op.cit., pp. 109-110.
53. Boisclair, op.cit., pp. 113, 129, 134.
54. Morisset, La peinture..., op.cit., p. 116; voir également ibid., "Un primitif..." op.cit., p. 50 et G. Bellerive, Artistes-peintres canadiens-français. Les Anciens, 1re série, Québec, Garneau, 1925, p. 12.
55. Porter, Joseph Légaré..., op.cit., p. 23.
56. Ibid., pp. 24-25.
57. Nous avons consulté les livres et les catalogues suivants: R.H. Hubbard, Antoine Plamondon/1802-1895; Two Painters of Quebec/Deux peintres de Québec; Théophile Hamel/1817-1870, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970; Cauchon, op.cit., Thibault, Trésors..., op.cit.; Vézina, op.cit.; Boisclair, op.cit.; Porter, Joseph Légaré..., op.cit., et Major-Frégeau, op.cit.;

57. (suite) environ 232 portraits religieux et 384 portraits civils ont été relevés.
58. Citons quelques exceptions: le Portrait de Michel-Eustache-Gaspard-Alain Chartier de Lotbinière (1748-1822), qui aurait été peint d'après une miniature exécutée à Paris, est attribué en premier lieu à Beaucourt et ensuite à Berczy, voir Major-Frégeau, op.cit., p. 92; une version, portrait posthume, de ce tableau aurait été réalisée par Roy-Audy en 1833, La Minerve, 12 août 1833 in Cauchon, op.cit., p. 95. Signalons également les trois portraits presque identiques de Monsieur Trottier dit Desrivières, dont deux, et peut-être le troisième, sont de la main de Beaucourt; Major-Frégeau, op.cit., p. 68. D'intérêt aussi sont les copies de portraits de souverains, soit ceux de George IV, dont deux ont été copiés par Légaré d'après une copie du tableau exécuté par Sir Thomas Lawrence, voir Porter, Joseph Légaré..., op.cit., pp. 48, 133; Roy-Audy l'aurait ~~répété~~ en 1830, Gazette de Québec, 18 mars 1830 in Cauchon, op.cit., p. 128.
59. Major-Frégeau, op.cit., pp. 66-75.
60. Cauchon, op.cit., pp. 96-98; à noter que Roy-Audy n'avait "pu obtenir de scéance de M. Rocque qui s'est toujours refusé à permettre que ses traits passassent à la postérité", La Minerve, 19 octobre 1835 dans idem.
61. Voir: CDMAC, dossiers de Heer, Hôpital-Général de Québec, Hôtel-Dieu de Québec, dossier iconographique: Mgr Hubert; Morisset, Peintres et..., op.cit., pp. 87-88; Thibault, Trésors..., op.cit., p. 36; Ibid. et al., Le diocèse..., op.cit., pp. 15, 41, no 27.
62. Boisclair, op.cit., p. 37, no 53.
63. Collection Pierre Hamel, Sillery, Québec.
64. CDMAC, dossier de Heer; Morisset, Peintres et..., op.cit., p. 87.

65. Boisclair, op.cit., p. 48, no 69; l'auteur reporte "l'attribution traditionnelle à François Matte."
66. Morisset, "Les prouesses..." loc.cit.; dans Peintres et..., op.cit., p. 91; Morisset suggère que ce Delisle est probablement de Heer.
67. CDMAC, dossier Dulongpré. Fait intéressant, M. Allodi signale qu'à partir de 1792, Samuel Neilson "engagea de graveurs pour exécuter des vues et des portraits" à Québec mais que de 1800 à 1830, "les estampiers semblent avoir peu pratiqué dans le Bas-Canada", Printmaking in Canada: the earliest views and portraits / Les débuts de l'estampe imprimée au Canada: vue et portrait, Toronto, Royal Ontario Museum, 1980, p. XIX.
68. CDMAC, dossier Dulongpré; ces quatre copies se trouveraient à la Congrégation Notre-Dame à Montréal, au Séminaire de Nicolet, à l'Archevêché de Montréal et à l'église de Longueuil.
69. IBCM, Fonds Le Vieux Séminaire de Montréal.
70. ASN.
71. Morisset, "Les Prouesses...", loc.cit.; ibid., Peintres et..., op.cit., pp. 144-145, cette peinture reprend la même composition, toutefois, une distinction s'établit au niveau du coloris et du traitement du volume.
72. CDMAC, dossier iconographique: Mgr Denaut. A noter également qu'Eugène Hamel, qui entreprend de reproduire l'effigie de tous les évêques, réalise une réplique d'après Plamondon, voir collection Pierre Hamel, op.cit.
73. Il s'agit de l'aquatinte (no 24) et du tableau conservé au Monastère de l'Hôpital-Général de Québec (no 8).
74. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à Mgr l'Archevêque de Dublin, 21 décembre 1813, registre des lettres, vol. 8, p. 145.

75. APC, Fonds Papineau, op.cit., Lettre de L.-J. Papineau à sa femme, 3 février 1825, pp. 544-546.
76. Ibid., 26 janvier 1825, pp. 536-538.
77. Ferland, op.cit., p. 132.
78. Gazette de Québec, 31 janvier 1825; version presque identique rapportée dans Le Canadien (de Québec), 2 février, 1825.
79. G.T. Goethals, The TV Ritual at the Video Altar, Boston, Beacon Press, 1981, p. 35.
80. Ibid., p. 55.
81. Selon Sandra Paikkowsky, le portrait de l'Hôpital-Général (no 8) serait le seul portrait de l'évêque Plessis; Laurier Lacroix faisait surtout état de l'aspect iconique des nombreuses copies.
82. Ferland, op.cit., pp. 131-132.
83. ASN, Succession Bois, vol. XXIX, p. 414.
84. L.-O. David, Monseigneur Plessis, Montréal, G.E.Desbarats, 1872, p. 32.
85. L.-O. David, "Monseigneur Plessis", L'Opinion Publique, 17 novembre 1870.
86. Laran et al., loc.cit.

NOTES DU CHAPITRE IV

1. A la recherche d'autres portraits de Mgr Plessis, les démarches entreprises auprès des institutions et diocèses suivants se sont avérées négatives: les chancelleries de Charlottetown, Halifax, Joliette, Kingston, Rimouski, Saint-Boniface, Saint-Hyacinthe et Valleyfield au Canada et les chancelleries de Baltimore, Boston, Louiseville (Ky.), New York et Philadelphia aux Etats-Unis; le Musée des Soeurs Grises de Montréal et le Séminaire de Saint-Hyacinthe; APC, les Fonds: Evêché de Québec, Jean-Baptiste Meilleur, Neilson, Notre-Dame de Québec, Pierre Gazel, D.-B. Viger, Papineau, François J. Audet, C.F. Painchaud; The Metropolitan Museum of Art, The National Portrait Gallery (Wash.), The New York Historical Society, The New York Public Library et The University of Virginia Art Museum; à noter, cependant que le Prints Division, The New York Public Library possède plusieurs exemplaires de la gravure (no 23).
2. Cette même annonce paraissait en anglais et en français dans la Gazette de Québec les 18 et 25 juillet ainsi que les 1er et 8 août 1811; The Quebec Mercury publie la même réclame, en anglais et en français également, les 8, 15 et 22 juillet de la même année.
3. Comme nous l'avons discuté au chapitre deux, il y avait conflit entre Mgr Plessis et Sir James Craig; le prélat en fait état dans sa correspondance: voir n. 7, chapitre 11; aussi AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. Jean-Henri Roux, 10 mars 1808, registre des lettres, vol. 6, pp. 202-204; ibid., à M. Edmund Burke, 6 avril 1808, registre des lettres, vol. 6, p. 213; ibid., à M. Jean-Henri Roux, 24 avril 1809, vol. 6, p. 353; ibid., 26 mars 1810, registre des

lettres, vol. 7, p. 138; ibid., à M. de Bouvens, 21 novembre 1810, registre des lettres, vol. 7, p. 224.

4. APC, peintures, dessins et gravures, acc. no C-5412.
5. Ibid., no 1973-54; des versions semblables se trouvent aux ASN, album 159-G, p. 79, tiroir 112 et au Musée McCord à Montréal.
6. Harper, Early Painters..., op.cit., p. 222; l'auteur le désigne comme étant un "Silhouette cutter and miniature painter in oil" qui travaille à Québec en 1810, en Guadeloupe, à Saint-Thomas et à Cuba; dans l'annonce qu'il fait paraître dans Le Canadien, il affirme avoir tiré plus de 5000 portraits depuis six mois (?). Citons les noms de quelques autres peintres itinérants qui pratiquent à Québec cette même spécialité: W. Berczy (1744-1813), L. Dulongpré, W. Dunlap (1766-1839), Anson Dickinson (1779-1852), Joseph Moran (1786-1816) M. Bouker (connu entre 1807-1814) et M. Cromwell (connu vers 1808); pour plus de détails à ce sujet, voir R. Rosenfeld, Miniatures and Silhouettes in Montreal, 1760-1860, mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, 1981; aussi du même auteur, "An Index of Miniaturists and Silhouettists who worked in Montreal", The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien, v (2), 1981, pp. 111-113; voir également Allodi, op.cit.
7. Le Canadien (de Québec), 25 mars 1809.
8. B.J. Ganter, Clerical Attire, A Dissertation submitted to the Faculty of the School of Canon Law of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Canon Law, Washington, The Catholic University of America Press, 1955, p. 45. L'auteur remarque que "a cleric's hair was to be groomed in a simple style, and not curled after the fashion of some layman".

9. Le rabat qui a été remplacé par le col romain vers la fin du XIX^e siècle n'était porté qu'en France, en Belgique et dans certains diocèses de l'Amérique du nord, voir X. Barbier de Montault, Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine, Paris, Letouzey et Ané, s.d., t. 1, pp. 466-470.
10. J. Prévost, Les Caractères, Paris, Albin Michel.
11. CDMAC, dossier Dulongpré.
12. AHGQ, Annales 1793-1843.
13. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à M. J.-Edouard Morisset, 10 novembre 1817, registre des lettres, vol. 9, p. 256.
14. Morisset, "Un primitif...", op.cit., p. 540.
15. CDMAC, dossier Dulongpré; les religieuses de l'Hôpital-Général retenaient cette attribution basée sur la tradition orale.
16. Morisset, "La Collection Desjardins et les peintures...", op.cit., p. 124.
17. Voir n. 48, chapitre 1.
18. R. Derome, "Portrait de James McGill peint par Louis Dulongpré", Vie des Arts, XXVI, (105), hiver 1981-1982, pp. 44-46.
19. CDMAC, dossier iconographique: Mgr. Denaut.
20. Ibid., Mgr Hubert.
21. Harper, La peinture..., op.cit., p. 59, ill. no 50.
22. Voir à ce sujet, Derome, loc.cit.
23. R. Barthes, La chambre claire, Paris, Gallimard/Seuil (coll. "Cahiers du Cinéma"), 1980, pp. 47-49, 74; alors que Barthes appliquait ce terme à la photographie, il peut aussi bien convenir à la peinture, surtout quand il s'agit

- 23.. (suite) d'oeuvres de peintres naïfs. Punctum est un mot latin qui signifie cette marque faite par un instrument pointu et que Barthes traduit par ce qui "me meurtrit, me poigne".
24. Idem.
25. Serait-ce ce même John James cité dans APC, Military "C" Series 689 comme étant un "British subject serving in U.S. Army and taken prisoner of war [in] Montreal 1 - 11 - 1812"? Quoiqu'il en soit dans Groce et Wallace, loc.cit., il est fait mention qu'il serait né à New York et peignait déjà dans cette ville vers 1809. Son nom paraît dans le New York City Directory en 1812. Un certain John James (serait-ce le même?) aurait exposé à la National Academy en 1843 et 1845. Nous devons à ce peintre, outre les portraits de Mgr Signay et de L.-J. Papineau, ceux de Martin Chinic (Morisset, La peinture traditionnelle..., op.cit., p. 138), de Flavien Baillargé (une aquarelle sur ivoire mentionnée dans G.-F. Baillargé, Notices Biographiques, f.5, 1891, p. 49 citée dans CDMAC, dossier James) et selon Morisset deux autres tableaux faisant partie de la collection de M. François-Xavier Lemieux ("La Collection Desjardins et les peintures...", op.cit., p. 124, n.1.).
26. Gazette de Québec, 7 septembre 1815; le 23 août 1817, dans le même journal, il fait paraître une réclame affichant la vente de tableaux de l'école française et italienne dans les appartements qu'il occupe à l'Hôtel-Union.
27. La Minerve, 21 mai 1832.
28. Gazette de Québec, 31 janvier 1825; Le Canadien (de Québec), 2 février 1825; P.-G. Roy, op.cit., pp. 13-14; voir aussi chapitre III, n. 76.
29. AAQ, Lettre de Mgr J.-O. Plessis à Mgr de Telmesse, 14 février 1825, registre des lettres, vol. 12, p. 186.
30. Rapporté dans P.-G. Roy, loc.cit.; aussi dans CDMAC, dossier église Saint-Roch.

31. ASN, Succession Bois, vol. XXVIII, p. 380;
l'abbé attribuait cette déclaration à
l'humilité du prélat.
32. Barbier de Montault, op.cit., p. 228; l'auteur
en donne la description suivante: "(...)
avant le retour du rite romain, nous nommions
en France bonnet carré une coiffure d'aspect
bizarre, dont la section donnait un cercle
et l'élévation un cône (...) une innovation
absurde"; Castonguay, op.cit., p. 170, n. 89
décrit le bonnet carré comme étant "(...) une
espèce de pyramide carrée par le haut, et recouverte
d'une houppe de fil de soie". On aperçoit
également ce "bonnet" dans une illustration
du portrait de Mgr Edmund Burke conservée aux
ASN, communication de Gilles Proux, archiviste.
Mgr Hubert est aussi représenté tenant de la main
le bonnet carré dans les portraits conservés
à l'Hôpital-Général de Québec, à l'Archevêché
de Québec et dans la copie exécutée par Eugène
Hamel, voir, CDMAC, dossier iconographique:
Mgr Hubert.
33. Morisset, "La Collection Desjardins et les
peintures...", op.cit., p. 123.
34. Il est utile de comparer le Portrait de Pie VI avec
le Portrait du cardinal Dubois (chapitre III,
n. 30), le Portrait de l'abbé de Terray et celui de
Monseigneur de Valras (Rosenberg, op.cit.,
ill. 120,96) qui proposent une ordonnance
analogue. A noter que ces oeuvres datent à peu
près de la même époque.
35. CDMAC, dossier iconographique: Mgr Signay.
36. M. Bibaud, lo.cit.; mentionnant la "gravure"
figurant Papineau, Bibaud ajoute qu'elle sera
le pendant de la "miniature" représentant C.M.
de Salaberry; il est évident, dans ce texte,
que l'auteur confond les mots gravure et
miniature.
37. ASN, Succession Bois, vol. XXVIII, p. 380.

38. Conférence de Madame Gilberte Martin-Mery, "Le portrait en France au XVIII^e siècle à travers les collections du Musée des beaux-arts de Bordeaux", colloque Largillière, portraitiste du dix-huitième siècle, au Musée des beaux-arts de Montréal, le 20 septembre 1981.
39. Exposition qui a eu lieu au Musée des beaux-arts de Montréal, été 1981.
40. ASN, Succession Bois, loc.cit.; s'agit-il d'une copie exacte ou d'une ressemblance exacte? Il faut cependant considérer ces remarques de l'abbé Bois sous réserve car nous décelons déjà une erreur dans l'identification de Durand comme "artiste français" alors qu'il était américain.
41. W. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", trad. de l'allemand par M. De Candillac, in L'homme, le langage et la culture, publié sous la direction de J.-L. Ferrier, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 147.
42. New York Historical Society, loc.cit.; Hart, loc.cit.; Stauffer, loc.cit.
43. Cité dans D.B. Lawall, Asher Brown Durand. His Art and Art Theory in Relation to His Times, New York, Garland Publishing, 1977, p. 57.
44. AAQ, A. Gagné, Trésors sacrés et profanes de l'Archevêché de Québec, catalogue sélectif et sommaire, manuscrit mai 1973; dans cet inventaire, il est fait mention du Portrait de Sir John Sherbrooke qui serait le pendant du portrait de l'Archevêché (no 22); quoique ces deux tableaux aient été offerts par le même abbé et à la même date et que de plus ils sont mis dans des cadres identiques, à en juger par leur facture, ils ne portent pas la marque d'un même auteur.
45. Pour une illustration et description sommaire du costume de l'évêque célébrant la messe pontificale consulter: Encyclopedia of World Art, New York, McGraw-Hill, 1945, vol. IV, pp. 46-48.

46. Voir L. Noppen, Notre-Dame de Québec, Québec, Editions du Pélican, 1974, p. 189, ill. 83.
47. J. Trudel et al., op.cit., pp. 10-11.
48. D. Diderot, Oeuvres Esthétiques, réunies et présentées par P. Vernière, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 825.
49. Morisset, "Les prouesses...", loc.cit.
50. AJQ, Greffe d'Antoine - A. Parent, 1er mars 1819, no 916.
51. Gazette de Québec, 31 mars 1825.
52. Le bréviaire contient des formules de prières qui varient selon les saisons et les initiales BVRM les représentent.
53. Barbier de Montault, op.cit., t.2, p. 103; le règlement concernant le port de l'étole se lit comme suit: "L'évêque, ni pour une fonction, ni pour l'assistance au chœur, comme font souvent les évêques français, ne peut mettre l'étole sur la mozette; ce droit appartient exclusivement au pape".
54. CDMAC, dossier Séminaire de Nicolet. L'abbé Louis-Marie Cadieux (1785-1838) fait ses études au Séminaire de Nicolet; de 1810 à 1813, il est directeur de cette même institution et de 1819 à 1835, curé à Trois-Rivières, voir: Douville, op.cit.
55. Morisset, "Un primitif...", op.cit., p. 544. n. 5.
56. ASN, Succession Bois, vol. XXVIII, p. 379.
57. Voir n. 34 de ce chapitre.
58. Vézina, op.cit., t.2, p. 44, no 310.
59. Têtu, Histoire du..., loc.cit.; par contre, dans AAQ, "Inventaire des biens...", loc.cit., aucune mention n'est faite de ce portrait.

60. Voir Vézina, op.cit., t.1, pp. 241-271 pour une analyse de l'oeuvre de Eugène Hamel.
61. MSQ, Catalogue de l'Université Laval, suite , à celui de 1933", manuscrit, s.p., no 425.
62. AAQ, "Inventaire des biens...", loc.cit.
63. AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, 6 décembre 1872, no 2921.
64. "Peinture", L'Aurore des Canadas, 20 août 1842, p. 2.
65. Lors du colloque Le portrait..., loc.cit.
66. Porter, Joseph L'égaré..., op.cit., p. 48.
67. CDMAC, dossier Roy-Audy.
68. Morisset, "La Collection Desjardins et les peintures...", op.cit., p. 124.
69. ASTR, "Inventaire des oeuvres d'art du Séminaire de Trois-Rivières", manuscrit, 1935.
70. Cauchon, op.cit., p. 126.
71. Analyse sommaire exécutée par Laurier Lacroix.
72. Cauchon, op.cit., pp. 102-103.
73. AMUQ; l'attribution est basée sur une tradition orale. Voir aussi CDMAC, dossier Roy-Audy.
74. Cauchon, op.cit., p. 123.
75. Comme il est bien connu que plusieurs peintures subissaient des repeints à travers les années, il est possible de conjecturer que le tableau des Ursulines n'ait pas été épargné, surtout si l'en considère que deux différentes factures le composent.
76. AMUQ, Lettre de Louis-Joseph Desjardins à Mère Saint-Henry, 3 mai 1842, Desj. 11, 6, p. 1.

77. AAQ, Gagné, loc.cit.
78. AMUQ, Lettre de Phillippe Jean-Louis Desjardins à l'abbé Pierre-Flavien Turgeon, 13 mai 1820, Desj. 1, 16, p. 2.
79. Voir n. 7 de ce chapitre.
80. Barbier de Montault, op.cit., t.1, p. 151; l'auteur déclare à ce sujet que "les tabatières ont la vogue, quand il est question de faire un cadeau à qui l'on a des obligations" et ce, selon les usages ecclésiastiques.

NOTES DE LA CONCLUSION

1. Liste compilée par Laurier Lacroix et puisée dans Harper, Early Painters..., op.cit.
2. CDMAC, dossiers: église Saint-Eustache et Vital Desrochers; Harper, Early Painters..., op.cit., p. 88.
3. CDMAC, dossier iconographique: Vital Desrochers.
4. L. de Bellefeuille, Annuaire de Villemarie, Montréal, 1867 cité dans CDMAC, dossier Vital Desrochers.
5. Harper, Early Painters..., op.cit., pp. 305-306; Morisset, Peintres et..., op.cit., p. 80; Boisclair, op.cit., pp. 45-46, no 65.
6. CDMAC, dossier Louis-Hubert Triaud; Harper, Early Painters..., op.cit., pp. 312-313; Castonguay, op.cit., p. 45; Boisclair, op.cit., p. 53, no 78; Voir également chapitre II, no 96.
7. CDMAC, dossier iconographique: Louis-Hubert Triaud.
8. Gazette de Québec, 28 mars 1820.
9. Bulletin des recherches historiques, XIV, 1908, p. 192.
10. Lettre de Louis-Joseph Desjardins à M. de Saulniers, 7 juin 1823, communication de Aegidius Fauteux à Gérard Morisset, 27 septembre 1935, cité dans CDMAC, dossier Louis-Hubert Triaud.
11. Idem.

12. AMUQ, lettre de Louis-Joseph Desjardins
à mère Saint-Henry, 1er novembre 1838,
Desj. 11, 31, p. 3.
13. Voir CDMAC, dossier iconographique: François
Matte.

7

BIBLIOGRAPHIE, SELECTIVE

SOURCES MANUSCRITES

A. Longueuil

Archives de la paroisse Sainte-Antoine de Longueuil

Jacques Laroche, Inventaire des oeuvres d'art de
la Rive sud.

B. Montréal

1. Archives de la Bibliothèque nationale du Québec
(pavillon Aegidius Fauteux) dossier Plessis,
manuscrits.
2. Bibliothèque de la Ville de Montréal (collection
Gagnon).
Album de gravures, de dessins, d'aquarelles, de
peintures à l'huile et de pièces manuscrites,
compilé par Jacques Viger.
3. Inventaire des biens culturels, Montréal.
 - a) dossier: Archevêché de Montréal
 - b) dossier: Vieux Séminaire de Montréal

C. Nicolet

Archives du Séminaire de Nicolet

- a) album 159-G. p. 79, tiroir 112
- b) Carot, J. "cours progressif de dessin", Paris, s.d.
- c) Demers, J. "Le Devis du Séminaire de
Nicolet", 1826
- d) . "Traité d'architecture", 1828 et 1838
(avec planches)

SOURCES MANUSCRITES (suite)

C. Nicolet (suite)

- e) Lettres des directeurs du Séminaire de Nicolet
à Mgr J.-O. Plessis: 1804-1816, 1:27
- f) Séminaire 1, nos 3,5,7,10,11,12
- g) Succession Bois

D. Ottawa

- 1. Archives du conservateur de la Galerie nationale
du Canada
dossier de conservation, no 508
dossiers iconographiques
- 2. Archives publiques du Canada
 - a) MG 24, B2, Fonds Papineau
 - b) MG 24, B6, Fonds D.-B. Viger
 - c) MG 24, K3, Fonds abbé C.F. Painchaud
 - d) MG 30, D1, notes biographiques de François
J. Audet
 - e) peintures, dessins et gravures: acc. no 1973-54
et no C-5412
 - f) RG8, série militaire C, 1792-1812

E. Québec

- 1. Archives de l'Archevêché de Québec
 - a) cahiers des visites, 1818
 - b) cartable: Angleterre
 - c) cartable: C.M.R.
 - d) cartable: Etats-Unis
 - e) cartable: évêques de Québec
 - f) cartable: gouvernement
 - g) cartable: Italie
 - h) Gagné, A. "Trésors sacrés et profanes de
l'Archevêché de Québec, catalogue sélectif
et sommaire", mai 1973
 - i) "Inventaire des biens de la succession de feu
Joseph-Octave Plessis, Evêque de Québec"
dressé par Bélanger, notaire publique, 14 avril
1826, copie

SOURCES MANUSCRITES (suite)

E. Québec

- j) registre F
- k) registre G
- l) registre H
- m) registre I
- n) registre des lettres
- o) testament olographe de Mgr Joseph-Octave Plessis, 19 mai 1825, copie

2. Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec

- a) "Mémoire de ce qui a été ajouté à la Chapelle du Noviciat", cahier VI, 1846
- b) Murphy, Achille et Ruel, André, "Inventaire des tableaux du Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec", 1974-1975
- c) Noël, Z. "Nomenclature de tous les tableaux, gravures, statues, objets antiques etc... que l'on conserve à l'Hôtel-Dieu de Québec", 1908
- d) Soeur Nicole, Marguerite, "Catalogue du Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec", 1967
- e) Soeur Saint-André, "Nomenclature commentée de Z. Noël", v. 1908-1912
- f) Soeur Tanguay, Yvette, "Catalogue du Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec", 1962-1963

3. Archives de l'Hôpital-Général de Québec

Annales 1793-1843

4. Archives judiciaires de Québec

- a) Greffe de Jean-Baptiste Delâge, 6 décembre 1872, no 2921
- b) Greffe Antoine-A Parent, 1er mars, no 916

5. Archives du monastère des Ursulines de Québec

- a) Annales
- b) correspondance des abbés Desjardins, (Desj. 1, 16), (Desj. 11, 6), Desj. 11, 31)

6. Archives du Séminaire de Québec

- a) album 156 G, p. 21, tiroir 111
- b) Séminaire 12, no 41, 1874

SOURCES MANUSCRITES (suite)E. Québec

7. Centre de documentation du Ministère des Affaires culturelles

dossiers:

F. Baillargé
de Heer
Vital Desrochers
Dulongpré
église Saint-Eustache
église Saint-Roch
église Saint-Antoine de Longueuil
E. Hamel
Hôpital-Général de Québec
Hôtel-Dieu de Québec
iconographiques
J. James
Légaré
François Matte
Musée de l'Université Laval
Palais épiscopal, Ile de Montréal
Plamondon
Séminaire de Nicolet
Séminaire de Trois-Rivières
Roy-Audy
Louis-Hubert Triaud

8. Dossiers du Musée de Québec

dossier iconographique: Mgr Plessis

9. Musée du Séminaire de Québec

"Catalogue de l'Université Laval, suite du catalogue de 1933", s.p., nos 381 à 960

F. Saint-Eustache
Archives de la paroisse de Saint-Eustache
Moreau, H. Livre de compte

G. Trois-Rivières
Archives du Séminaire de Trois-Rivières
"Inventaire des oeuvres d'art", 1935

SOURCES IMPRIMEES

A. LIVRES

Allaire, Jean-Baptiste-Arthur. Dictionnaire biographique du clergé canadien-français. 4 vol. Montréal, Imprimerie de l'Ecole Catholique des Sourds-Muets, 1910.

Allodi, Mary et al., Printmaking in Canada: the earliest views and portraits/Les démarches de l'estampe imprimée au Canada: vue et portrait. Toronto, Royal Ontario Museum, 1980.

Baker, C.A. True Stories of New England Captives. Greenfield, Mass., E.A. Hall, 1897.

Barbeau, Marius. La Confrérie de Sainte-Anne. Ottawa, Société royale du Canada, 1945.

_____. J'ai vu Québec. Québec, Garneau, 1957.

Barbier de Montault, Xavier. Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine. 2 t. Paris, Letouzey et Ané, s.d.

Barthes, Roland. La chambre claire. Paris, Gallimard/Seuil (coll. "Cahiers du Cinéma"), 1980.

Bellerive, Georges. Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens. 1ère série. Québec, Garneau, 1925.

Bénézit, Emmanuel (éd.). Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. 3e éd. 8 vol. Paris, Grund, 1960.

Bernard, Jean-Paul. Les idéologies québécoises au 19e siècle. Montréal, Les Editions du Boréal Express, 1973.

Benjamin, Walter. "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique". Trad. de l'allemand par Maurice De Candillac, in L'homme, le langage et la culture. Publié sous la direction de Jean-Louis Ferrier. Paris, Denoël/Gonthier, 1971, pp. 137-181.

SOURCES IMPRIMEES (suite)

A. LIVRES (suite)

Bibaud, Maximilien. Le Panthéon canadien. Montréal, Cérat et Bourguignon, 1858.

Boime, Albert. The Academy and French Painting in the 19th Century. London, Phaidon, 1971.

Brassard, Gérard. Armorial des Evêques du Canada. Montréal, Mercury publishing, 1940.

Brasseur de Bourbourg, Charles Etienne. Histoire du Canada, de son église et de ses missions. 2 vol. Paris, Sagnier et Bray, 1852.

Brunet, Michel. Canadiens et canadiens. Etude sur l'histoire de la pensée des deux Canadas. Montréal, Fides, 1971.

Cameron, Christina et Trudel, Jean. Québec au temps de James Patterson Cockburn. Québec, Garneau, 1976.

Castonguay, Emile. Le journal d'un bourgeois de Québec. Québec, L'action Sociale Catholique, 1960.

Cauchon, Michel. Jean-Baptiste Roy-Audy 1778- c. 1848. Québec, Ministère des Affaires culturelles (coll. "Civilisation du Québec"), 1971.

Clark, Samuel Delbert. Movement of Political Protest in Canada 1640-1840. Toronto, University of Toronto Press, 1959.

Collections de portraits canadiens compilés par Aegidius Fauteux. 13 vol. Montréal, s.l., s.d.

Daniel, François. Une page de notre histoire. Montréal Sénécal, 1865.

Notice sur la famille Guy et sur quelques autres familles. Montréal, Sénécal, 1867.

SOURCES IMPRIMEES (suite)A. LIVRES (suites)

David, Laurent-Olivier. Biographies et portraits.
Montréal, Beauchemin et Valois, 1876.

_____. Monseigneur Plessis.
Montréal, C.E. Desbarats, 1872.

Diderot, Denis. Oeuvres Esthétiques. réunies et
présentées par P. Vernière. Paris, Garnier
Frères, 1968.

Dionne, Narcisse Eutrope. Vie de C.F. Painchaud, curé,
fondateur du Collège de Sainte-Anne-de-la-
Pocatière. Québec, Brousseau, 1894.

Doughty, Arthur George et Shortt, Adam (éd.). Canada
and its provinces; a history of the Canadian
people and their institutions, by one
hundred associates. 23 vol. Toronto, Glasgow,
Brook, 1914-1917.

Douville, J.-A.-Ir. Histoire du Collège-Séminaire
de Nicolet 1803-1903. 2 t. Montréal,
Beauchemin, 1903.

Evdorimov, Paul. L'art de l'icône. Belgique, Desclée
De Brouwer, 1970.

Encyclopedia of World Art. 15 vol. New York, McGraw-Hill,
1945.

Ferland, Jean-Baptiste-Antoine. Mgr Joseph-Octave
Plessis, évêque de Québec. Québec, L.
Brousseau, 1878.

Gagnon, François-Marc et Cloutier, Nicole. Premiers
peintres de la Nouvelle-France. T.1.
Québec, Ministères des Affaires culturelles
(coll. "Civilisation du Québec"), 1976.

Ganter, Bernard J. Clerical Attire. A Dissertation
to the Faculty of the School of Canon Law of
the Catholic University of America in partial
fulfillment of the requirements for the degree
of Doctor of Canon Law. Washington, The Catholic
University of America Press, 1955.

SOURCES IMPRIMEES (suite)

A. LIVRES (suite)

Goethals, Gregor, T. The TV Ritual. Worship at the Video Altar. Boston, Beacon Press, 1981.

Groce, George C. et Wallace, David H. The New York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860. New Haven, Yale University Press, 1957.

Groulx, Lionel. Histoire du Canada-français. 4e éd. 2 vol. Montréal, Fides, 1960.

Hare, John. La pensée socio-politique au Québec 1784-1812: analyse sémantique. Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1977.

Hare, John et Wallot, Jean-Pierre. Confrontations (Ideas in Conflict) choix de textes sur les problèmes politiques, économiques et sociaux du Bas-Canada (1800-1840). Trois-Rivières, Les éditions du Boréal Express, 1973.

_____. Les Imprimés dans le Bas-Canada 1801-1840. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1967.

Harper, J. Russel. La Peinture au Canada des origines à nos jours. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966.

_____. Early Painters and Engravers in Canada. Toronto, University of Toronto Press, 1970.

Haskell, Francis. Painters and Patrons, New York, A.A. Knopf, 1963.

Hawkins, Alfred. Picture of Quebec with Historical Recollections. Québec, Neilson and Cowan, 1834.

SOURCES IMPRIMEES (suite)A. LIVRES (suite)

Hopkins, J. Castell. Canada. The Story of the Dominion. New York, The Co-operative Publication Society, 1901.

Janson, H.W. History of Art. 18e éd. New York, H.N. Abrams, 1974.

Jeaurat, Edme-Sébastien. Traité de Perspective à l'usage des artistes. Paris, C.-A. Joubert, 1750.

Karel, David, Noppen, Luc et Thibault, Claude. François Baillargé et son oeuvre (1759-1830). Québec, Le Musée du Québec, 1975.

Kleinbauer, W. Eugene. Modern Perspectives in Western Art. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Kurz, Otto. Fakes. London, Faber and Faber, 1948.

Lajeunesse, Marcel. L'éducation au Québec "19e-20e siècle". Trois-Rivières. Les éditions du Boréal Express, 1971.

Lambert, John. Travels Through Lower Canada and the United States of America, in the years 1806, 1807 & 1808. 3 vol. London, Baldwin, Cradock and Joy, 1816.

Laran, Jean et al. L'estampe. 2 t. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

Lawall, David B. Asher Brown Durand. His Art and Art Theory in Relation to His Times. New York, Garland Publishing, 1977.

Le Boréal Express, Journal d'histoire du Canada 1760-1810. 8e éd. Montréal, Le Boréal Express, 1967.

Le Boréal Express, Journal d'histoire du Canada 1810-1841. 3e éd. Montréal, Le Boréal Express, 1977.

SOURCES IMPRIMEES (suite)A. LIVRES, (suite)

Le Jeune, L. Dictionnaire général de biographie, histoire, littérature, agriculture, commerce, institutions politiques et religieuses du Canada. 2 vol. Ottawa, Université d'Ottawa, 1931.

Major-Frégeau, Madeleine. La vie et l'oeuvre de François Malepart de Beaucourt (1740-1794). Québec, Ministère des Affaires culturelles (coll. "Civilisation du Québec"), 1979.

Monière, Denis. Les développements des idéologies au Québec des origines à nos jours. Montréal, Editions Québec/Amérique, 1977.

Morisset, Gérard. La peinture au Canada français, mémoire présenté à l'école du Louvre le 8 mars 1934. Paris, Archives du Louvre, f 8, 1934.

_____. Peintres et tableaux. 2 vol. Québec, Les éditions du Chevalet, 1936-1937.

_____. La vie et l'oeuvre du Frère Luc. Québec, Medium (coll. "Champlain"), 1944.

_____. La peinture traditionnelle au Canada français. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1960.

New York City Directory, New York, s.l., 1812.

Nöppen, Luc. Notre-Dame de Québec. Québec, Editions du Pélican, 1974.

_____. Les églises du Québec (1600-1850). Montréal, Editeur officiel du Québec/Fides, 1977.

Ouellet, Fernand. Histoire économique et sociale du Québec 1760-1850. 2 vol. Montréal, Fides, 1971.

SOURCES IMPRIMÉES (suite)

A. LIVRES (suite)

Parizeau, Gérard. La vie studieuse et obstinée de Denis-Benjamin Viger (1774-1861). Montréal, Fides, 1980.

Plessis, Joseph-Octave. Journal des visites pastorales de 1815 et 1816 par Monseigneur Joseph-Octave Plessis, évêque de Québec. H. Têtu (éd.). Québec, Imprimerie Franciscaine Missionnaire, 1903.

Journal d'un voyage fait dans les années 1819-1820 en Europe par Monseigneur Joseph-Octave Plessis, 3 vol. H. Têtu (éd.). Québec, Pruneau et Kirouac, 1903.

Inventaire de la correspondance de Mgr Joseph-Octave Plessis, Archevêque de Québec 1792-1825, in I. Caron. Le Rapport de l'archiviste de la Province de Québec 1927-1928, Québec, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1930 aussi Le Rapport de l'archiviste de la Province de Québec 1932-1933. Québec, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1933.

Porter, John. Joseph Légaré 1795-1855 L'Oeuvre. Ottawa, Galerie nationale du Canada/Musées nationaux du Canada, 1978.

Porter, John et Trudel, Jean. Le Calvaire d'Oka. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974.

Potvin, Danielle. La situation de l'artiste au Bas-Canada, de 1780 à 1840. Mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, 1981.

Reid, Denis. A Concise History of Canadian Painting. Toronto, Oxford University Press, 1973.

Robertson, John Ross (éd.) The Diary of Mrs John Graves Simcoe, Wife of the First Lieutenant-Governor of the Province of Upper Canada, 1792-1796. Toronto, W. Briggs, 1911.

A. LIVRES (suite)

Rosenberg, Pierre. Le siècle de Louis XV. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976.

Rosenfeld, Myra Nan et al. L'art du connaisseur/The Art of Connoisseurship. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978.

Rosenfeld, Roslyn. Miniatures and Silhouettes in Montreal, 1760-1860. Mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, 1981.

Roy, Antoine. Rapport de l'archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948. Québec, Imprimeur de Sa Majesté le Roi, 1948.

Stauffer, David McN. American Engravers Upon Copper and Steel. New York, Grolier Club, 1907.

Swarzenski, Hanns. "The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century", pp. 7-18, in: Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1963, 4 vol.

Têtu, Henri. Les Evêques de Québec, Québec, Hardy, 1889.

. Histoire du Palais épiscopal de Québec.
Québec, Pruneau et Kirouac, 1896.

. Biographies de Mgr de Laval et de Mgr Plessis, évêques de Québec. Montréal, Beauchemin, 1913.

Têtu, Henri et Gagnon, C.-O. (éd.). Mandements, lettres pastorales et circulaires et autres documents publiés dans le diocèse de Montréal. Montréal, Chapleau, 1887.

The New Catholic Encyclopedia, 2 vol. Toronto, 1967.

Toker, Franklin. The Church of Notre-Dame in Montreal. Trad. en français. Montréal, McGill-Queen's University Press, 1970.

SOURCES IMPRIMEES (suite)A. LIVRES (suite)

Tremblay, Claire. L'oeuvre profane de Joseph Légaré.
Mémoire de maîtrise présenté au département
d'histoire de l'art de l'Université de
Montréal, 1972.

Trudelle, Joseph. Les Jubilés et les Eglises et
Chapelles de la ville et de la banlieu de
Québec 1608-1901. 2 vol. Québec, Le Soleil,
1901, 1904.

Vézina, Raymond. Théophile Hamel. Peintre national
(1817-1870). T. 1. Montréal, Editions
Elisée, 1975.

_____. Catalogue des Oeuvres de Théophile
Hamel. T. 2. Montréal, Editions Elysée,
1976.

Wallot, Jean-Pierre. Un Québec qui bougeait.
Montréal, Les éditions du Boréal Express,
1973.

Wade, Mason. The French Canadians. Toronto, The Macmillan
Company of Canada, 1955.

B. ARTICLES1. Revues

Bibaud, Michel. La Bibliothèque canadienne, 1, juin
1825, pp. 174-178.

_____. "Sciences et Arts", La Bibliothèque
canadienne, 111, juin 1826, p. 36.

_____. "Petite Chronique canadienne. Portrait
de Louis-Joseph Papineau, ecr.", La
Bibliothèque canadienne, VI, décembre
1827, p. 39.

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)1. Revues (suite)

Blanc, Charles. "Les Cabinets d'amateurs à Paris - Le Cabinet de M. Thiers", Gazette des Beaux-Arts, XII, avril 1862, pp. 299-320.

Boime, Albert. "Le Musée des copies", Gazette des Beaux-Arts, LXIV, juillet-décembre 1964, pp. 237-247.

Boissay, Pauline. "Deux oeuvres religieuses certaines de Roy-Audy", Vie des Arts (42), printemps 1966, pp. 28-30.

Bottineau, Josette. "Les portraits des Généraux vendéens", Gazette des Beaux-Arts, LXXXV, mai-juin 1975, pp. 175-191.

Bulletin des recherches historiques, XIV, 1908, p. 192.

Caron, Ivanhoe. "Le Collège classique de Saint-Roch de Québec", Bulletin des recherches historiques, XLV, 1939, pp. 99-100.

Chastel, André et al. "Copies, répliques, faux", Revue de l'Art (21), 1973, pp. 5-31.

_____. "L'art de la signature",
Revue de l'Art (26), 1974, pp. 8-25.

Cloulas, Annie. "Les portraits de l'Impératrice Isabelle du Portugal", Gazette des Beaux-Arts, XCIII, février 1979, pp. 58-68.

Davidson, J. LeRoy et Held, Julien. "A Rubens problem", Gazette des Beaux-Arts, XXIII, février 1943, pp. 117-122.

Derome, Robert. "Portrait de James McGill peint par Louis Dulongpré", Vie des Arts, XXVI (105), hiver 1981-1982, pp. 44-46.

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)1. Revues (suite)

Desbras. "Un Justicier de la statuaire et de la peinture dans nos vieilles églises", Bulletin des recherches historiques, XXV, mai 1919, pp. 153-154.

Draper, James David. "Wilhelm von Bode attributeur", Revue de l'Art (42), 1978, pp. 32-36.

Fahmy-Eid, Nadia. "Education et classes sociales: analyse de l'idéologie conservatrice - cléricale et petite bourgeoise - au Québec au milieu du XIXe siècle", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXXII (2), septembre 1978, p. 159.

Hare, John et Wallot, Jean-Pierre. "Les idéologies dans le Bas-Canada au début du XIXe siècle", L'Information historique, XXI (4), septembre-octobre 1969, pp. 179-183.

Held, Julius, S. "Evocation de Max J. Friedlander", Revue de l'Art (42), 1978, pp. 37-40.

Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist repetition", October (18), Fall 1981, pp. 47-66.

"L'art du portrait en France au XVIIe et XVIIIe siècles", Collage, Musée des beaux-arts de Montréal, VI (7), septembre 1981.

Lemieux, Lucien. "Les évêques canadiens contre le projet d'Union des deux Canadas (1822-1824)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXII (3), décembre 1968, pp. 393-400.

Lessard, Claude. "Le Collège-Séminaire de Nicolet (1803-1863)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXV (1), juin 1971, pp. 70-74.

Logan, Anne-Marie et Haverkamp-Begeman. "Dessins de Rubens", Revue de l'Art (42), 1978, pp. 90-93.

SOURCES IMPRIMEES (suite)

B. ARTICLES (suite)

1. Revues (suite)

Maurault, Olivier. "Souvenirs canadiens", Les Cahiers des dix, IX, 1944, pp. 84-85.

"Mgr Plessis à Rome", Bulletin des recherches historiques, X, 1904, p. 111.

Morisset, Gérard. "La Collection Desjardins et les peintures de l'école canadienne à Saint-Roch de Québec", Le Canada français, XXII (2), octobre 1934, pp. 122-126.

_____. "La Collection Desjardins à l'Hôtel-Dieu et à l'Hôpital-Général", Le Canada français, XXII (7), mars 1935, pp. 620-622.

_____. "Un primitif: Jean-Baptiste Roy-Audy, son oeuvre", Technique, octobre 1953, pp. 539-546.

Noppen, Luc. "Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec", The Journal of Canadian Art History/Annales de l'histoire de l'art canadien, II (1), été 1975, pp. 19-35.

Ossenberg, Richard J. "The Conquest Revisited: Another look at Canadian Dualism", The Canadian Review of Sociology and Anthropology, IV (4), novembre 1967, pp. 212-218.

Ouellet, Fernand. "Mgr Plessis et la naissance d'une bourgeoisie canadienne (1791-1810)", Rapport de la Société canadienne d'histoire de l'Eglise catholique, 1956, pp. 83-100.

_____. "Nationalisme canadien français et laïcisme au XIXe siècle", Recherches Sociographiques, IV (1), janvier-avril 1963, pp. 48-62.

Petrus, Jerzy T. "Les portraits du roi de Pologne Jean-Casimir Vasa dans les collections françaises", Gazette des Beaux-Arts, XCI, janvier 1978, pp. 25-31.

Porter, John. "Un projet de musée national à Québec à l'époque du peintre Joseph Légaré (1833-1853)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XXXI (1), juin 1977, pp. 75-82.

SOURCES IMPRIMEES (suite)

B. ARTICLES (suite)

1. Revues (suite)

Previtali, Giovanni. "A Propos de Morelli", Revue de l'Art (42), 1978, pp. 27-31.

Ressort, Claudie. "Copies, répliques pastiches", La Revue du Louvre et des Musées de France (6), 1973, pp. 399-400.

Richardson, A. J. H. "Guide to the architecturally and historically most significant Buildings in the Old City of Quebec with a Biographical Dictionary of Architects and Builders and Illustrations", Bulletin of the Association for Preservation Technology, 11 (3-4), 1970, pp. 25-37.

Rosenfeld, Roslyn. "An Index of Miniaturists and Silhouettists who worked in Montreal", The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien, V (2), 1981, pp. 111-113.

Roy, Pierre-Georges. Bulletin des recherches historiques, XXXIII, 1927, pp. 12-14.

Sandoz, Marc. "Suggestion pour un musée des copies en mosaïque en 1739", Gazette des Beaux-Arts, XCI, Janvier 1978, pp. 21-24.

Savard, Pierre. "Les débuts de l'enseignement de l'histoire de la géographie au petit Séminaire de Québec" (1765-1830)", Revue d'Histoire de l'Amérique française, XV (4), mars 1962, pp. 516-517.

Sulte, Benjamin. "Nos Ancêtres étaient-ils ignorants?", Mémoire de la Société Royale du Canada, XII, 1918, p. 203.

Trudel, Marcel. "La servitude de l'Eglise catholique du Canada français sous le Régime anglais", Rapport de la Société canadienne d'histoire de l'Eglise catholique, XXX, 1963, pp. 11-34.

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)1. Revue (suite)

Villard, François. "L'identité du tableau. Ambitions et limites de l'attribution", Revue de l'Art (42), 1978, pp. 4-15.

Wallot, Jean-Pierre. "Courants d'idées dans le Bas-Canada à l'époque de la Révolution française", L'Information Historique, (2), mars-avril 1968, pp. 70-78.

_____. "Religion and French-Canadian Mores in the Early Nineteenth Century", Canadian Historical Review, LII (1), mars 1971, pp. 51-91.

2. JournauxL'Abeille canadienne:

28 mars 1818

L'Action Catholique:

4 mai 1948

L'Aurore des Canadas:

20 août 1842

The Canadian Illustrated News:

27 juin 1974

Le Canadien:

20 décembre 1806

27 juin 1807

7 novembre 1807

2 janvier 1808

25 mars 1809

19 août 1809

27 août 1823

3 septembre 1823

10 septembre 1823

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)2. Journaux (suite)

15 octobre 1823
22 octobre 1823
12 novembre 1823
19 novembre 1823
26 novembre 1823
3 décembre 1823
10 décembre 1823
27 août 1823
23 juin 1824
2 février 1825

Le Devoir:

19 décembre 1925

L'Événement:

15 janvier 1935
16 janvier 1935
17 janvier 1935

Gazette de Québec/The Quebec Gazette:

29 septembre 1785
25 mars 1802
18 avril 1808
18 juillet 1811
25 juillet 1811
1er août 1811
8 août 1811
7 septembre 1815
23 août 1817
28 mars 1820
6 janvier 1825
13 janvier 1825
20 janvier 1825
27 janvier 1825
31 janvier 1825
3 mars 1825
10 mars 1825
17 mars 1825
24 mars 1825
31 mars 1825
7 avril 1825
14 avril 1825

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)2. Journaux (suite)

21 avril 1825
 12 juin 1826
 18 mars 1830
 8 novembre 1830

Le Journal de Québec:

21 janvier 1873
 6 avril 1873

La Minerve:

14 mai 1832
 21 mai 1832
 12 août 1833
 19 octobre 1835
 22 janvier 1873

L'Opinion Publique:

17 novembre 1870
 30 janvier 1873
 24 avril 1873

La Presse:

17 septembre 1966

The Quebec Mercury:

3 février 1806
 5 mai 1806
 29 décembre 1806
 7 décembre 1807
 8 juillet 1811
 15 juillet 1811
 22 juillet 1811

3. Catalogues

Boisclair, Marie-Nicole. Catalogue des oeuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. Québec, Ministère des Affaires culturelles, publication no 24 de la Direction générale du Patrimoine, 1977.

SOURCES IMPRIMEES (suite)B. ARTICLES (suite)3. Catalogues (suite)

Descriptive catalogue of A Loan Exhibition of Canadian Historical Portraits and other objects relating to Canadian Archaeology held in the Natural History Society's Building by the Numismatic and Antiquarian Society of Montreal. Montréal, The Gazette Printing Company, 1887.

Hart, Charles H. Catalogue of the engraved work of Asher B. Durand. New York, The Grolier Club, 1895.

Hubbard, R. H. Antoine Plamondon/1802-1895; Two Painters of Quebec/Deux peintres de Québec; Théophile Hamel/1817-1870. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970.

Johnson, Kathryn D. "Fakes and Forgeries". Catalogue of the Minneapolis Institute of Arts, July 11 - September 29, 1973.

Macdonald, A.C. de Léry. A Record of Canadian Historical Portraits and Antiquities exhibited by the Numismatic and Antiquarian Society of Montreal, 15th September 1892. Montréal, s. l., 1892.

O'Leary, Thomas. Catalogue of the Château de Ramezay, 9e éd. Montréal, s. l., 1914.

Thibault, Claude. Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec, Québec, Musée de Québec, 1973.

_____. et al. L'Art du Québec au lendemain de la Conquête (1760-1790). Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977.

_____. et al. Le diocèse de Québec 1674-1974. Québec, Musée du Québec, 1974.

Trudel, Jean et al. Peinture traditionnelle du Québec. Québec, Musée du Québec, 1967.

ANNEXE A

TABLEAUX

Oeuvres attribuées:

1. JEAN-BAPTISTE ROY-AUDY (1778-v. 1848)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, 1826 (?)

63,6 x 50,8 cm

En bas à droite: Audy; non daté

Historique: don de l'abbé Dusablon.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 8;

Bibliographie: ASTR, Inventaire des oeuvres d'art, 1935; CDMAC, dossier Roy-Audy; Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Cauchon, 1971, pp. 99-101, 126; Morisset, 1936-1937, t. 2, p. 78; ibid., 1953, p. 544, n. 5.

Le Séminaire de Trois-Rivières, Trois-Rivières

2. EUGENE HAMEL (1845-1932)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, v. 1873

30,5 x 25,2 cm

Non signé; non daté

Historique: coll. Oscar Hamel; coll. Pierre Hamel.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 20.

Bibliographie: CDMAC, dossier Eugène Hamel; Le Journal de Québec, 21 janvier 1873; La Minerve, 22 janvier 1873; L'Opinion Publique, 30 janvier et 24 avril 1873; Vézina, 1975, p. 245.

Collection Pierre Hamel, Sillery

3. JOHN JAMES, américain (travaille à Québec:
v. 1815-1832)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, 1824

229 x 157,2 cm

Non signé, non daté

Historique: offert par les citoyens de
Saint-Roch à Mgr Plessis, 25 janvier 1825;
presbytère Saint-Roch, Québec, 1825;
Musée du Québec, Québec, 1976.

Expositions: 1974, Québec, Musée du Québec,
no 30; 1980-1981, Montréal, Les Galeries
d'art Sir George Williams de l'Université
Concordia, no 13.

Bibliographie: AAQ, Lettre de Mgr J.-O.
Plessis à Mgr l'évêque de Telmesse, 14 février
1825, registre des lettres, vol. 12, no 186;
APC, Fonds Papineau, Lettre de L.-J.
Papineau à sa femme, 26 janvier 1825,
pp. 536-538; ASN, Succession Bois, vol. 28,
p. 379; CDMAC, dossiers John James et église
Saint-Roch; Michel Bibaud, 1827, p. 39;
Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Cameron et Trudel,
1976, p. 29; Le Canadien de Québec, 2 février
1825; Cauchon, 1971, p. 100; Gazette de
Québec, 31 janvier 1825; Groce et Wallace,
1957, p. 345; Hart, 1895, p. 52, no 89;
Morisset, octobre 1934, p. 123; ibid., 1960,
p. 138; Roy, 1927, vol. 33, p. 14; Stauffer,
1907, p. 109, no 638; Thibault, 1973, p. 98;
Thibault et al., 1974, p. 16, no 30.

Musée du Québec, Québec

4. Attribué à JOSEPH LEGARE (1795-1855)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

76,2 x 61 cm

Non signé; non daté

Historique: Galerie de peintures de Joseph
Légaré, Québec; acquis par le Séminaire
de Québec, Québec, 1874.

Expositions: 1842, Montréal, salons de Madame St-Julien (?); 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no. 5.

Bibliographie: ASQ, Séminaire 12, no 41, 1874; CDMAC, dossiers Musée de l'Université Laval et Joseph Légaré; MSQ, "catalogue de l'Université Laval, suite du catalogue de 1933", no 425; L'Aurore des Canadas, 20 août 1842; Porter, 1978, p. 135, no 194; Têtu, 1896.

Musée du Séminaire de Québec, Québec

5.

Attribué à JOSEPH LEGARE (1795-1855)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

70,8 x 52,7 cm

Non signé; non daté

Historique: 1872, racheté à Québec par Geneviève Damien, veuve de Légaré; M. Michel Légaré, arrière petit-fils du peintre, Brossard.

Expositions: 1842, Montréal, salons de Madame St-Julien (?); 1973, Chicoutimi, La Société des Arts de Chicoutimi, Auditorium Dufour; 1980-1981, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 4.

Bibliographie: AJQ, Greffe de Jean-Baptiste Delâge, 6 décembre 1872, no 2921; L'Aurore des Canadas, 20 août 1842; Porter, 1978, p. 134, no 193; Tremblay, 1972, pp. 162-163.

Collection Michel Légaré, Brossard

6.

ANTOINE PLAMONDON (1804-1895)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis,
v. 1825

61 x 50,8 cm

Signé au revers de la toile: A. P. 1825

Historique: commandé par le supérieur du Séminaire de Nicolet, Nicolet.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 15.

Bibliographie: CDMAC, dossiers Séminaire de Nicolet, Antoine Plamondon; Douville, 1903, p. 130; Morisset, l'Événement, 15 janvier 1935; ibid., 1936-1937, p. 76; Thibault, 1973, p. 98.

Séminaire de Nicolet, Nicolet

7.

ANTOINE PLAMONDON (1804-1895)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, 1826

61 x 45,7

Signé et daté en bas à droite: Ant. Plamondon / 1826

Historique: Vénérende Ranvoyzé-Deblois; Madame Jean Rousseau, Québec; Galerie nationale du Canada, 1977.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 14.

Bibliographie: CDMAC, dossiers Antoine Plamondon et François Baillargé.

Galerie nationale du Canada, Ottawa

Oeuvres anonymes:

8.

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, v. 1817

81,1 x 66 cm

Non signé; non daté

Historique: don de l'abbé Jacques Odelin, 1818.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 16.

Bibliographie: AHGQ, annales 1793-1843;
CDMAC, dossier Dulongpré; Boisclair, 1977,
p. 38, no 54; Morisset, octobre 1934,
p. 124.

Monastère des Augustines de l'Hôpital-
Général de Québec, Québec

9. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

56 x 45,7 cm
Non signé; non daté

Historique: legs de l'abbé Louis-Marie
Cadieux, 1838.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries
d'art Sir George Williams de l'Université
Concordia, no 12.

Bibliographie: ASN, Succession Bois;
CDMAC, dossiers Roy-Audy et Séminaire
de Nicolet; Cauchon, 1971, p. 126;
Morisset, 1936-1937, t. 2, p. 169;
ibid., 1953, p. 544, n. 5; Thibault,
1973, p. 98.

Séminaire de Nicolet, Nicolet

10. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

79,6 x 65,3 cm
Non signé; non daté

Historique: église Saint-Roch, Québec;
Musée du Québec, Québec, 1976.

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les
Galeries d'art Sir George Williams de
l'Université Concordia, no. 7.

Bibliographie: CDMAC, dossier Joseph Lëgaré;
DMQ, dossier iconographique: Mgr Plessis;
Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Morisset,
octobre 1934, p. 124; ibid., 1953, p. 543;
ibid., 1960, p. 97; Porter, 1978, p. 98;
Thibault, 1973, p. 98.

Musée du Québec, Québec

11. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 79,5 x 65,5 cm
 Non signé; non daté
 Historique: Evêché de Saint-Jean, Saint-Jean, Québec; Archives nationales du Québec, Québec; Musée du Québec, Québec, 1976.
 Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 11.
 Bibliographie: ASAL, Laroche, s.d.; CDMAC, dossier Roy-Audy; DMQ, dossier iconographique: Mgr Plessis; Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Cauchon, 1971, p. 126.
 Musée du Québec, Québec
12. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 78,6 x 63,6 cm
 Non signé; non daté
 Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 12.
 Bibliographie: AAQ, Gagné, 1973, no 81; Allaire, 1934, vol. 16, p. 470, ill.; Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Brassard, 1940, p. 95; ill.; Cauchon, 1971, p. 126; Morisset, octobre 1934, p. 124; ibid., 1953, p. 543; Plessis, 1930, face à p. 224, ill.; Têtu et Gagnon, 1887, entre pp. 88-89, ill.; Têtu, 1913, p. 76, ill.; Trudelle, 1901, p. 33, ill.
 Les Archives de l'Archidiocèse de Québec, Québec
13. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 83,8 x 65,8 cm
 Non signé; non daté
 Inscription collée au verso: "Monseigneur Joseph-Octave Plessis né le 3 mars / 1763"

Ptre Curé de Québec Elu coadjuteur / le
1er Sept. 1797 reçu ses bulles le 30 Sept.
1800, Sacré Evêque / le 25 janvier 1801
Evêque en chef et fait son entrée en
cette / qualité à la cathédrale le 27
janvier 1806. Décédé le 4e / de décembre
1825, ce tableau a été donné par
Mgr Louis / Joseph Desjardins avant 1825
ouvrage de Mgr Lëgaré."

Historique: don de l'abbé Louis-Joseph
Desjardins.

Expositions: 1973, Québec, Musée du Québec;
1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art
Sir George Williams de l'Université
Concordia, no 6.

Bibliographie: AHDQ: "Mémoire de ce ...",
1846, p. 2; Noël, 1908, p. 2, no 17;
Soeur Saint-André, s.d., f. 187; Soeur
Tanguay, 1962-1963, p. 54; Soeur Nicole,
1967, p. 54; Murphy et Ruel, 1974-1975,
p. 54; CDMAC, dossier Lëgaré; Boisclair,
1977, p. 38, no 54 avec ill.; Harper,
1970, p. 194; Morisset, octobre 1934,
p. 124; ibid., 1935, p. 621; ibid., 1953,
p. 544, n. 5; ibid., 1960, p. 97; Porter,
1978, p. 135, no 195; Thibault, 1973, pp. 34,
98.

Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu
de Québec, Québec

14. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

76,2 x 69,7 cm
Non signé; non daté

Bibliographie: CDMAC, dossier Roy-Audy;
Morisset, 1953, p. 544, n. 5.

Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière,
La Pocatière

15. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

83,8 x 65,8 cm
Non signé; non daté

Historique: legs de l'abbé Paquin

Bibliographie: APSE, Moreau, livre de compte; CDMAC, dossiers Roy-Audy et Église Saint-Eustache; Cauchon, 1971, p. 126; Morisset, 1953, p. 544, n.5.

Presbytère de Saint-Eustache, Saint-Eustache

16. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

84 x 66,4 cm

Non signé; non daté

Bibliographie: CDMAC, dossiers Roy-Audy, Vital Desrochers et Séminaire de Nicolet.

Séminaire de Nicolet, Nicolet

17. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

78,6 x 66 cm

Non signé; non daté

Exposition : 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 19.

Bibliographie: AAQ, Gagné, 1973, no 82.

Archives de l'Archidiocèse de Québec, Québec

18. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

63,6 x 50.8 cm

Non signé; non daté

Historique: L'abbé Jean-Olivier Giroux, curé de Saint-Luc sur Richelieu; Madame Sariol-Boomhower, Plattsburgh, N.Y.; don de cette dernière aux Ursulines par l'entremise de mère du Saint-Esprit Lanctot, 1940.

Bibliographie: AMUQ, communication de soeur Marcelle Boucher, archiviste, 1978; Thibault, 1973, p. 99.

Monastère des Ursulines de Québec, Québec

19. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 66 x 55,5 cm
 Non signé, non daté
 Expositions: 1887, Montréal, Numismatic and Antiquarian Society of Montreal (?); 1892, ibid. (?); 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 10.
 Bibliography: CDMAC, dossiers Palais Episcopal, Ile de Montréal et Roy-Audy; IBCM, dossier Archevêché de Montréal; Descriptive catalogue..., 1887, no 690 (?); Macdonald, 1892, p. 7 (?); Morisset, 1953, p. 544, n. 5; Thibault, 1973, p. 98.
 L'Archevêché de Montréal, Montréal
20. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, v. 1842
 72,2 x 60,3 cm
 Non signé; non daté
 Inscription au revers de la toile: No 2 1818.
 Historique: don de l'abbé Louis-Joseph Desjardins, 1842.
 Expositions: 1973, Québec, Musée du Québec; 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 9.
 Bibliographie: AMUQ, Lettre de Louis-Joseph Desjardins à Mère Saint-Henry, 3 mai 1842, Desj., ll. 6; CDMAC, dossier Roy-Audy; Boisclair, 1977, p. 38, no 54; Cauchon, 1971, p. 123; Morisset, 1953, p. 543; Thibault, 1973, pp. 97-98 avec ill.
 Monastère des Ursulines de Québec, Québec
21. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 56 x 46 cm
 Non signé; non daté
 Bibliographie: IBCM, dossier Le Vieux Séminaire de Montréal.
 Le Vieux Séminaire de Montréal, Montréal

22. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.
 48,2 x 34,3 cm
 Non signé; non daté
 Historique: don de l'abbé E. Quertier, 1872.
 Exposition: 1980-1981, Montréal, Les
 Galeries d'art Sir George Williams de
 l'Université Concordia, no 17.
 Bibliographie: AAQ, Gagné, 1973, no 114;
 Têtu, 1896, p. 298.
 Archives de l'Archidiocèse de Québec, Québec

ESTAMPES:

23. ASHER B. DURAND, américain (1796-1886)
Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, v. 1826
 Gravure, 40,9 x 29,8 cm
 Inscription: en bas à droite: "Eng. by Durand";
 en bas à gauche: "painted by James"
 Historique: collection David Ross, avant
 1918; Musée McCord, Montréal.
 Expositions: 1887, Montréal, Numismatic
 and Antiquarian Society of Montreal,
 no 659; 1973, Québec, Musée du Québec;
 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art
 Sir George Williams de l'Université
 Concordia, no 1.
 Bibliographie: ASN, Succession⁴Bois; ASQ,
 Album 156-G, p. 21, tiroir 111; CDMAC,
 dossiers John James et Séminaire de Nicolet;
 Baker, 1897, face à p. 272, ill.; Bibaud,
 Maximilien, 1858, p. 222; Bibaud, Michel,
 1827, p. 29, ill.; Canadian Illustrated News,
 27 juin 1874, p. 412, ill.; Cauchon, 1971,
 p. 101; Daniel, 1865, p. 190, ill.; ibid,
 1867, p. 24, ill.; David, L'Opinion Publique,
 17 novembre 1870, p. 360, ill.; ibid,
 1876, face à p. 80, ill.; Descriptive
Catalogue..., 1887, p. 41, no 659; Hart,
 1895, p. 52, no 89; Hopkins, 1901, p. 68,
 ill.; Le Boréal Express..., 1967, p. 398,
 ill.; Le Jeune, 1931, t. 2, face à p. 446,
 ill.; Stauffer, 1907, vol. 2, p. 109, no 638;

Thibault, 1973, p. 98 avec ill.; Trudelle, 1904, vol. 1, p. 33 et vol. 2, p. 307; Wallot, La Presse, 17 septembre, 1966, p. 21, ill.

Musée McCord, Montréal

24. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, v. 1810

Aquatinte, 17,7 x 13,8 cm

Non signé; non daté

Exposition: 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 2.

Bibliographie: APC, Acc. no 1973-54, shelf 224; ASQ, Album 159-G, p. 79, tiroir 112; Collections de portraits..., s.d., vol. 9, no 1718, ill.; Doughty et Shortt, 1914-1917, vol. 11, p. 38; Gazette de Québec, 4, 18 et 25 juillet, 1er et 8 août 1811; Le Boréal Express..., 1977, p. 424, ill.; Robertson, 1911, p. 73, ill.; The New Catholic Encyclopedia, 1967, vol. 2, p. 441, ill.; The Quebec Mercury, 8, 15 et 22 juillet 1811.

Archives publiques du Canada, Ottawa

MINIATURE:

25. Tabatière avec médaillon représentant le portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

Or, aquarelle sur ivoire, hauteur 3,4 cm, diamètre 8 cm, Poinçons à l'intérieur

Expositions: 1974, Québec, Musée du Québec, no 76; 1980-1981, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia, no 3.

Bibliographie: AAQ, Gagné, 1973; Barbeau, 1957, p. 102, ill.; Têtu, 1896, p. 297; Thibault, et al., 1974, p. 26, no 76.

Archives de l'Archidiocèse de Québec, Québec

Oeuvres citées:

THEOPHILE HAMEL (1817-1870)

Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

Huile sur toile

Bibliographie: Vézina, 1976, p. 44, no 310.

Oeuvre non localisée

27. Portrait de Mgr Joseph-Octave Plessis, s.d.

Huile sur toile, 83,7 x 66 cm

Non signé; non daté

Historique: Eglise Saint-Antoine de
Longueuil; mise en dépôt au Musée du
Québec, Québec, 1978.Bibliographie: ASAL, Laroche, s.d.;
CDMAC, dossier église Saint-Antoine
de Longueuil; Cauchon, 1971, p. 126;
Morisset, octobre 1934, p. 126; ibid.,
1953, p. 544, n. 5.

Oeuvre non localisée

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

APC: no 24

CDMAC: nos 2,3,4,6,9,15,17,23

Derome, Robert: no 25

Galerie Nationale du Canada, Ottawa: no 7

IBCM: nos 19,21

Lacroix, Laurier: nos 1,8,13,20

Porter, John R.: no 5

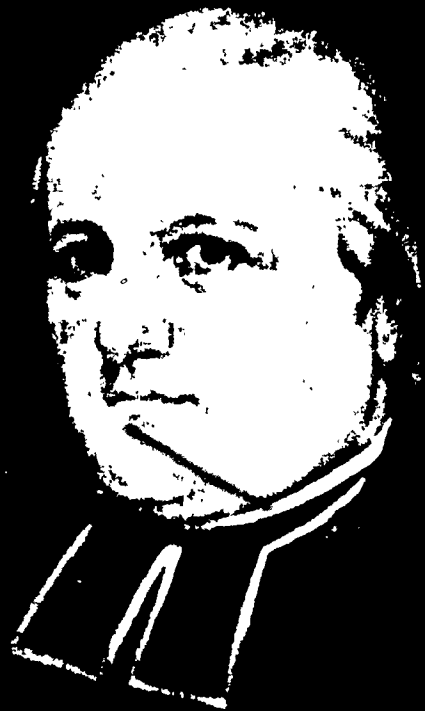
Musée du Québec, Québec: nos 10,11

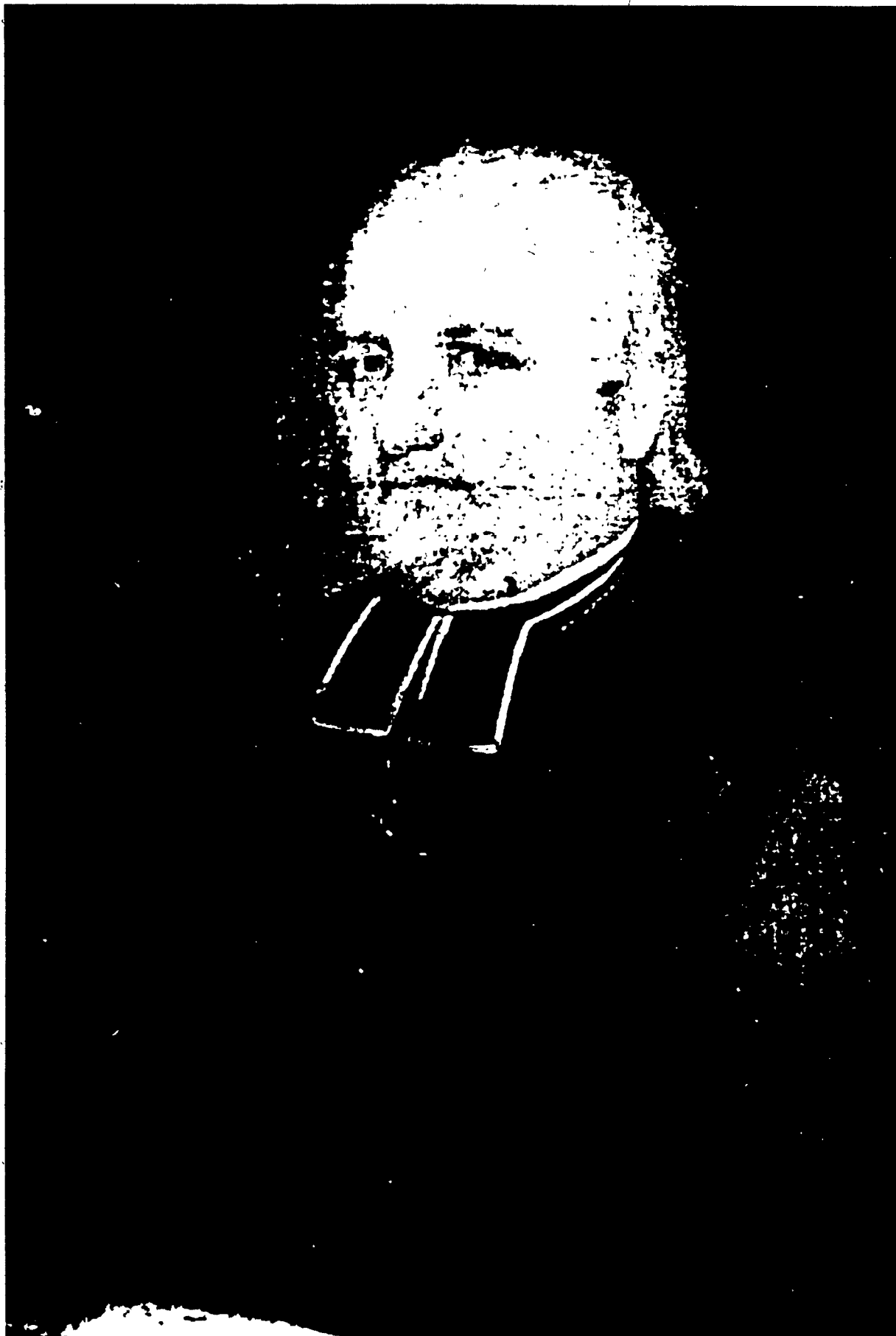
Rouleau-Ross, Lucille: nos 12,14,16,18,22

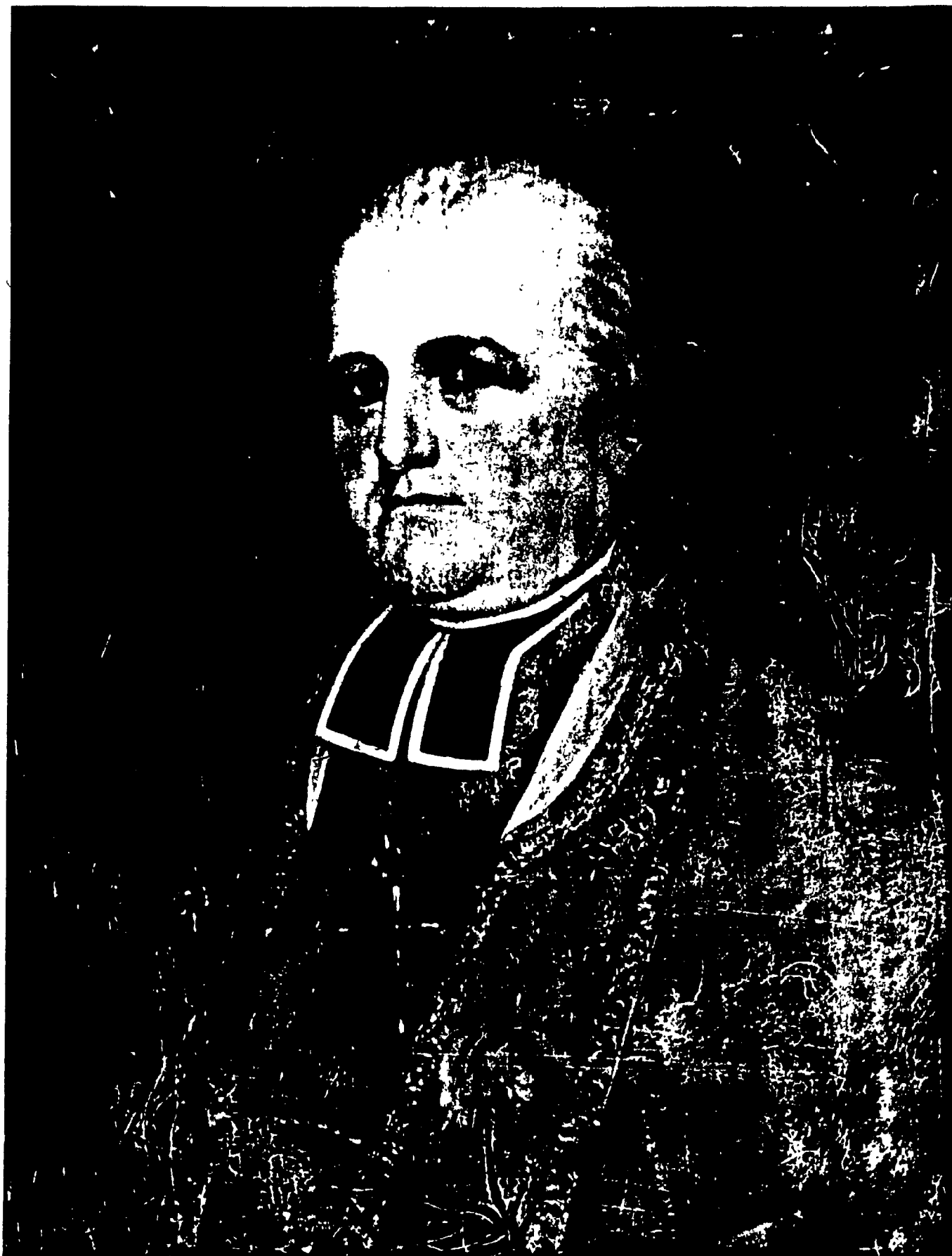




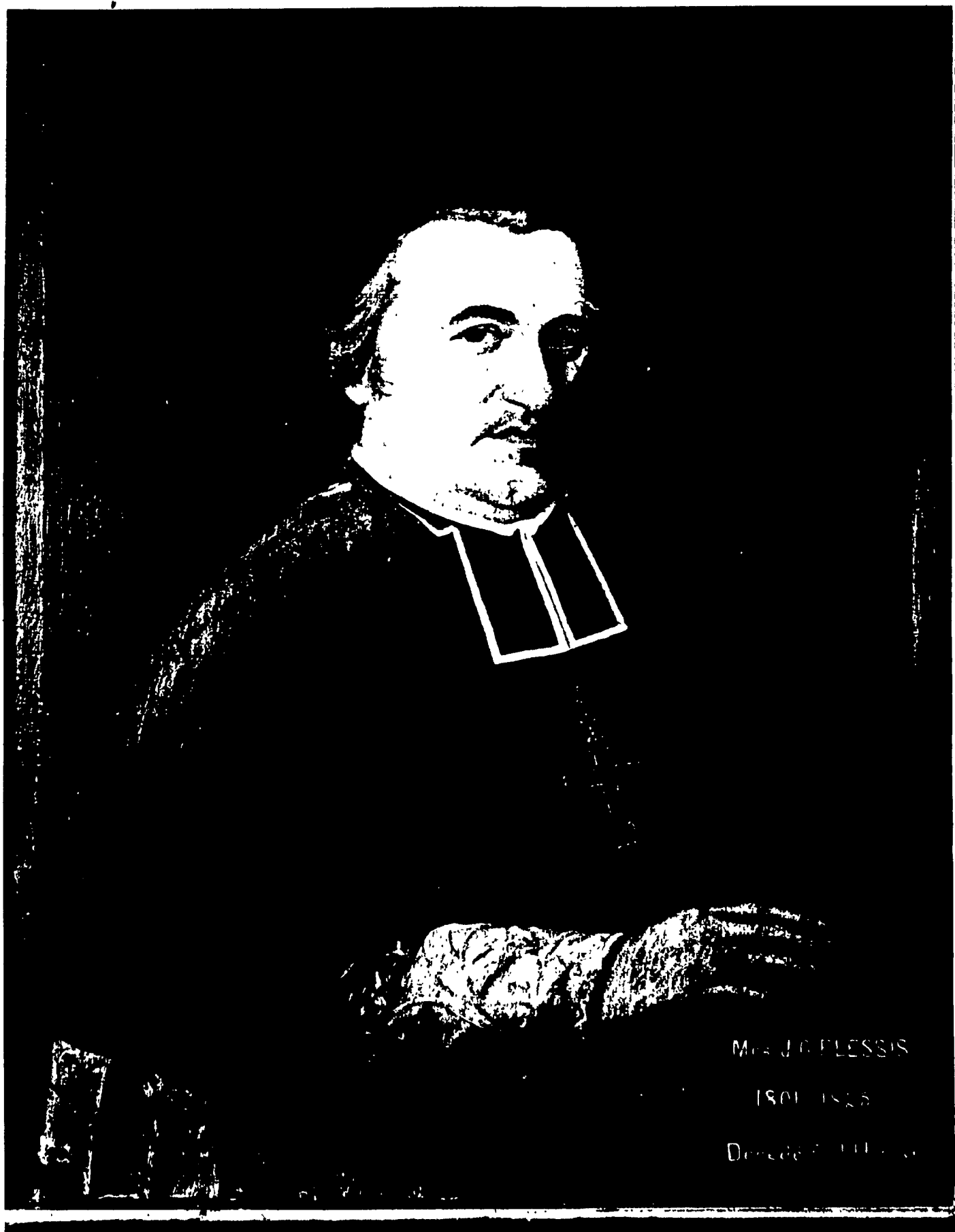








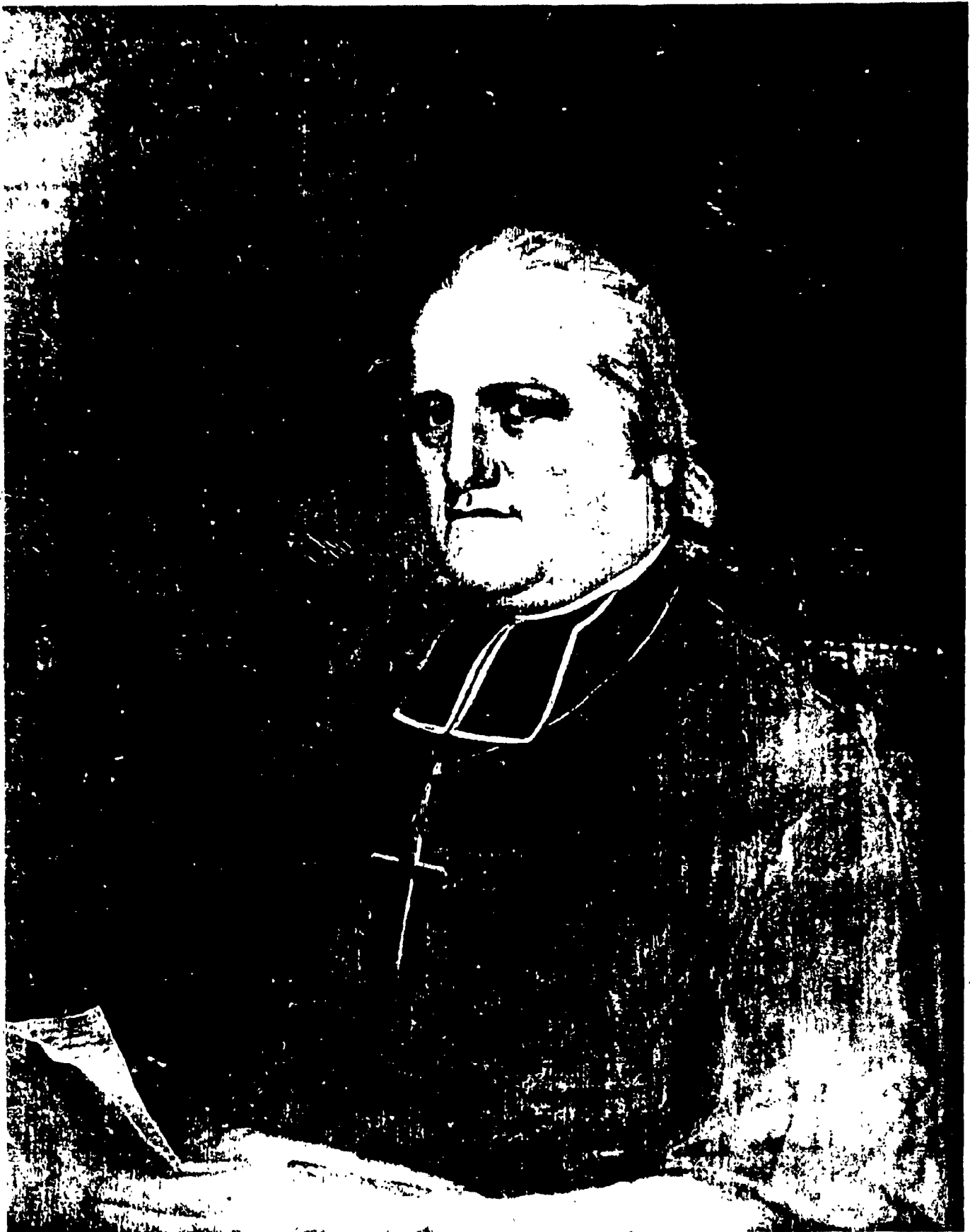




Mons J. G. FLESSIS

1801-1825

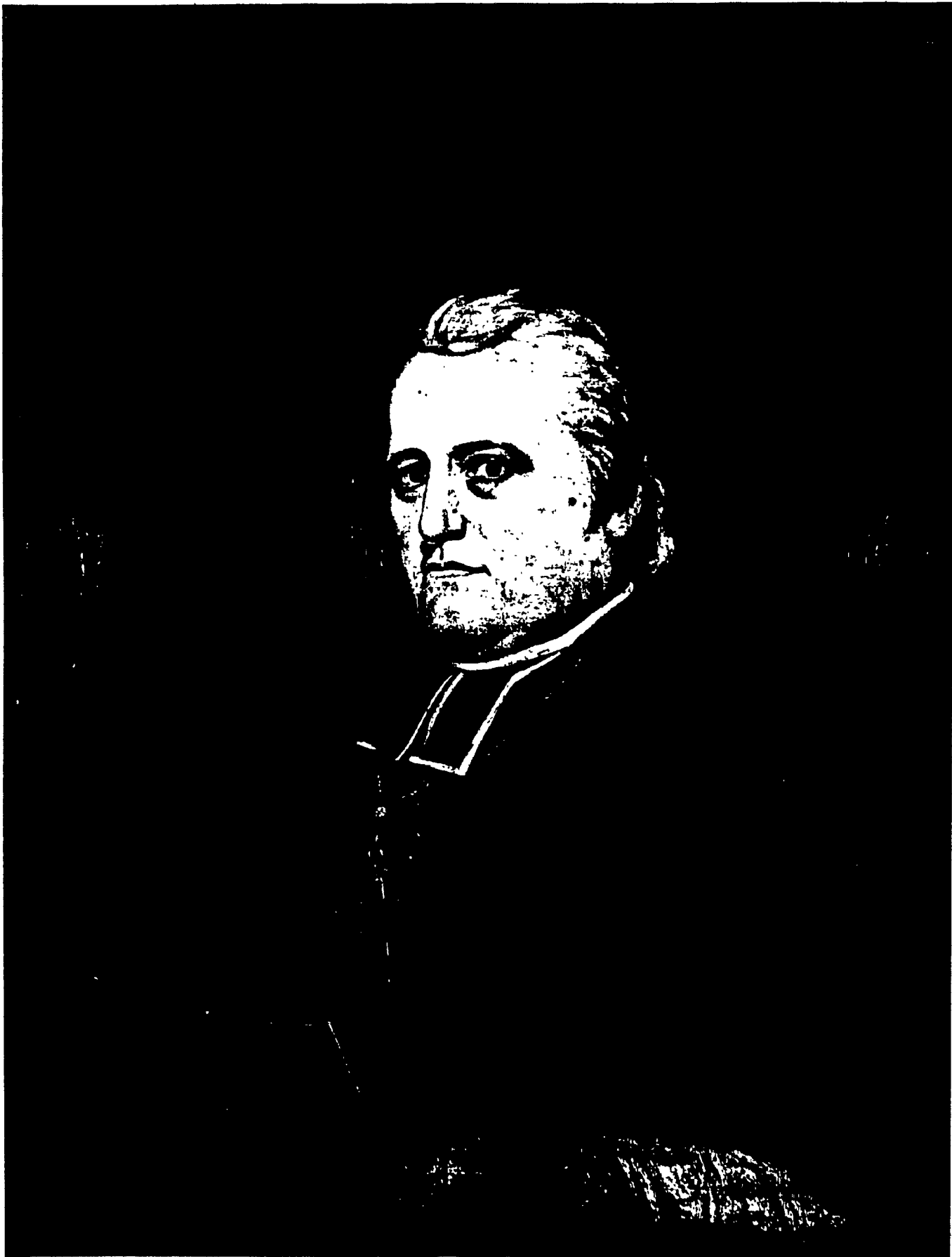
Donated by the...











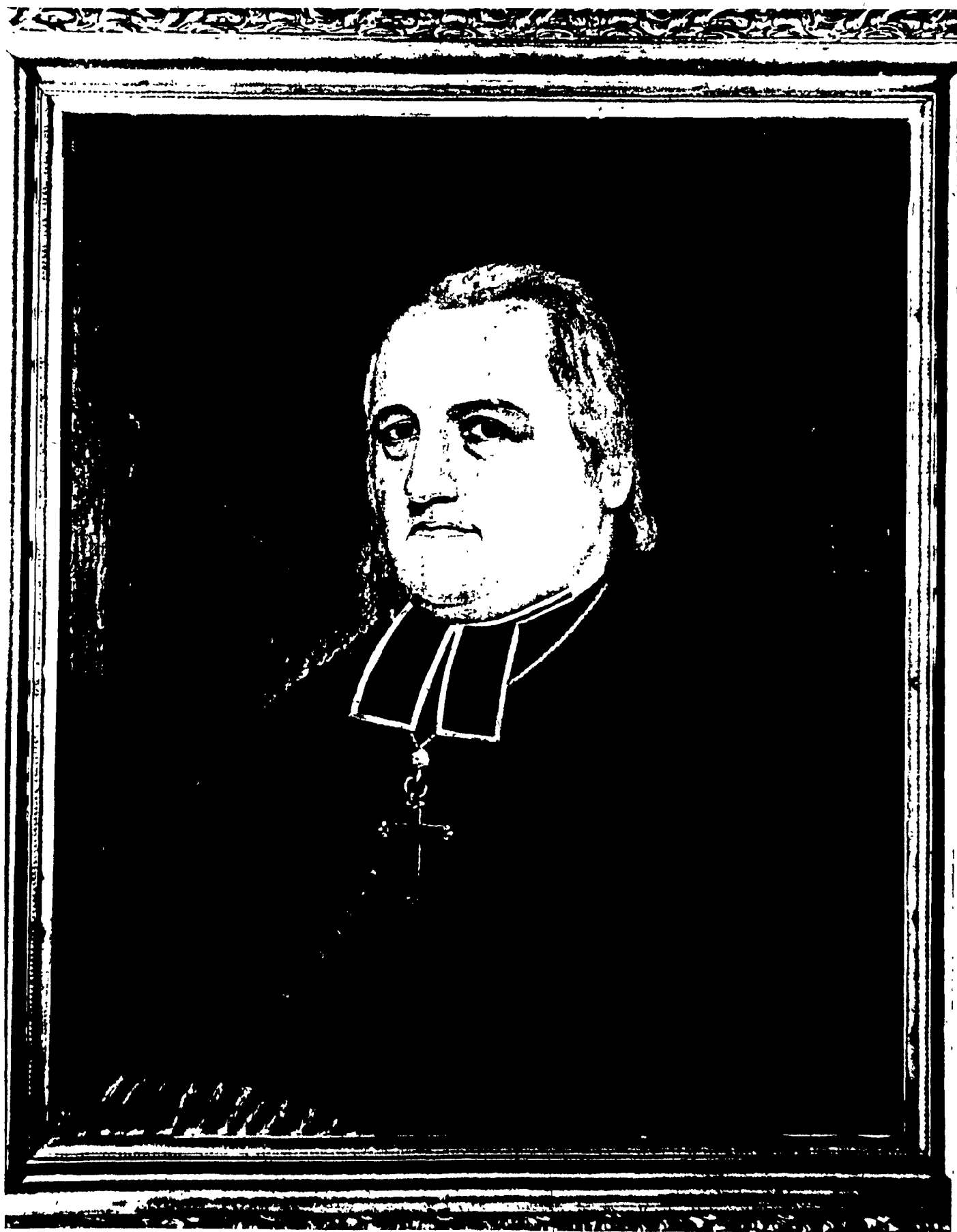


















LOUIS DE LA PIERRE

Portrait of Louis de la Pierre



